

STUDIEN

zur

Vorgeschichte

des französischen Poème en Prose

vornehmlich im 18. Jahrhundert

von

Günther Hartmann

1954

D 30

S T U D I E N

zur

Vorgeschichte des französischen Poème en Prose
vornehmlich im 18. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der
Philosophischen Fakultät
der

Johann Wolfgang Goethe Universität
Frankfurt am Main

vorgelegt
von

Günther Hartmann, Frankfurt am Main

1954

Erster Gutachter:

Professor Dr. E. Lommatzsch

Zweiter Gutachter:

Professor Dr. Th. Spira

Tag der mündlichen Prüfung:

18. - 19. Mai 1954

Literatur Seite 89 - 92

Textanhang mit
Auszügen von:

Rousseau Seite 93 - 94

Marmontel Seite 95 - 96

Parny Seite 97 - 104

Rabbe Seite 105- 107

Forneret Seite 108

J. Renard Seite 109

L. Sédar Senghor Seite 110- 112

Montesquieu Seite 113

NACHTRAG

Besprechung der Arbeit:

Vista Clayton

The Prose Poem In French Literature of

The Eighteenth Century.- New York, 1936

Seite 114- 115

+

+

+



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Z e i t t a f e l
zu den
behandelten Werken

1748...MONTESQUIEU,	Invocation
1754...ROUSSEAU, J. J.	Le Livre de Tacite Vision de Pierre de la Montagne
1762...ROUSSEAU, J. J.	Le Lévite d'Ephraïm
1773...MARMONTEL,	Les Incas
1783...BUFFON,	Histoire Naturelle
1787...B. de SAINT-PIERRE,	Paul et Virginie
1787...PARNY,	Chansons Madécasses
1791...VOLNEY,	Les Ruines
1801...CHATEAUBRIAND,	Atala
1807...Mme de STAEL,	Corinne
1822...RABBE,	Le Centaure

V o r w o r t

Man schreibt die Geschichte der Vers- und Strophenarten, man bemüht sich um die Klärung der Entstehungsbedingungen der Gattungen, warum sollte dann nicht der Versuch unternommen werden, in die Geschichte und Entstehungsbedingungen des Prosagedichtes einzudringen?

F. Rahut liefert reichliches Material für die Zeit nach Bertrand, auf frühere Vorläufer, deren Werke ohnedies nicht eigentlich Prosagedichte genannt werden können, verwendet er nur wenig Mühe.

Dies zum Anlass nehmend, versucht die nachstehende Arbeit, die frühesten Anfänge auf breiterer Grundlage zu erfassen, um ordnend und sichtend erste Ausgangspunkte zu erarbeiten.

Günther Hartmann.

"Les modèles en tout genre ont devancé les préceptes: le génie a considéré la nature, et l'a embellie en l'imitant: des esprits observateurs ont considéré le génie, et ont dévoilé par l'analyse le secret de ses merveilles. En voyant ce qu'on avait fait, ils ont dit aux autres hommes: Voilà ce qu'il faut faire;"

Lycée, ou
Cours de Littérature
ancienne et moderne;
par J.F. LAHARPE,
(aus der Introduction).

Wenn der Gattungsbegriff "Poème en prose" genannt wird, so klingen in unserem Gedächtnis Namen an wie Baudelaire, Mallarmé, Maurice de Guérin, und, wenn wir uns unter den Modernsten auskennen, etwa noch Paul Eluard, André Gide und Léon-Paul Fargue. Wir werden uns erinnern, dass Baudelaire es war, der den Begriff "Poème en prose" so fasste, wie wir ihn heute als Selbstverständlichkeit gebrauchen.

Allein, über Begriff und Wesen des Poème en prose ist viel gestritten worden; die Meinungen können kaum mehr auseinandergehen als gerade hier. Hartnäckig bestreitet ein Th. de Banville die Existenzberechtigung eines Prosagedichtes. Er sieht das Wort in seinen beiden Bestandteilen "Prosa" und "Gedicht" und beharrt, ein Gedicht sei etwas Unveränderliches: hingegen könne man Prosa verändern und sie bleibe dennoch Prosa. Er zieht daraus den Schluss, dass man dererlei Begriffe nicht verquicken könne und verneint daher jeden Kompromiss.

Schon die stets wachsende Anzahl der Prosagedichte, seien es vollendet gelungene wie "Le Nénuphar Blanc" oder "Le Centaure", oder aber umstrittene, wie wir sie gelegentlich bei den Modernen finden, zeigt, dass der Dichter hier ein fruchtbares, wenigstens schwer zu bebauendes Ackerfeld gefunden hat, welches ihn jedenfalls so sehr anzuziehen vermag, dass er sich daran versuchen möchte.

Ich will es nicht unternehmen, ein Urteil über des Begriff des Poème en prose zu fällen, will auch nicht versuchen, es im Rahmen der Dichtung einzuordnen, eben weil ich glaube, dass es gerade bei dieser Gattung schwerlich möglich ist, sie als Gruppe "en masse" einzustufen. Schon die Lektüre der verschiedenen Poèmes en prose kann uns lehren, dass wir hier sehr wohl scheiden müssen - nicht etwa zwischen gut und schlecht - sondern dass wir vielmehr versuchen müssen, eine S t u f e n s c h i c h t u n g einzurichten, um s o jedem einzelnen Poème den rechten Platz anzuweisen. Es ist nicht jedes Prosa-

stück gleich ein Poème en prose. So müssen wir, um diesen Begriff zurecht zu vergeben, eine Wertskala entwerfen, die dem poetischen Wert des Stückes am Gerechtesten wird. Diese Skala können wir zweifach ansetzen: positiv oder negativ.

Positiv, wenn man von der Prosa ausgeht und das Poème en prose als "höhere (vollendetere) Form" derselben ansieht.

Negativ, wenn wir die Versdichtung als Grundlage annehmen und von ihr zur Prosaform der freien Rhythmen herabsteigen.

Die Begriffe "höhere und niedere Form" verstehen sich nicht als Werturteil, kann doch ein Poème en prose auch ohne Reim und Versmass wertmässig mit einer Versdichtung auf der gleichen Stufe stehen, ja sie gelegentlich noch übertreffen (1).

In anderen Worten: Wenn wir unsere positive Skala näher ausführen, ergibt sich, dass in unmittelbarer Nähe der Basis "Prosa" all das, was ein "Poème", ein Gedicht ausmacht, zunächst noch fehlt, dass erst langsam unter Berücksichtigung gewisser Merkmale das Stück an Vollendung zunehmend dem Poème en prose zustrebt. Es müssen also zuvörderst bestimmte Bedingungen erfüllt sein, wollen wir das Prädikat "Poème en prose" verleihen. Dieser positiven Skala ist umsomehr zuzustimmen, als sie in ihrem Entwurf identisch ist mit der Hypothese, wonach sich das Poème en prose durch ständige Verfeinerung und Veredelung, sowie durch sorgfältige Themawahl aus der Prosa entwickelt hat (2).

(1) Vgl. Baudelaire: La Chevelure und Un Hémisphère dans une chevelure. Kurt WAIS, Doppelfassung frz. Lyrik, Samml. rom. Übungstexte, XXVIII, Halle 1936.

(2) Diese Entwicklung ist eigentlich eine rückschreitende, kommt doch die Kunstprosa ursprünglich von der Versdichtung her.

Es drängt sich uns nunmehr die Frage auf, was wohl diese Merkmale sind, aufgrund deren Vorhandensein sich Prosa über die Kunstprosa zum Poème en prose erheben kann. Baudelaire gibt uns diese Auskunft (3) (4):

"C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux Gaspard de la Nuit, d'Aloysius Bertrand, que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque."

Der Kenner des Gaspard de la Nuit wird zunächst auch nur diesen Modus finden: eine malerische, das heisst mit Mitteln der Malerei ausgeführte Darstellung des Lebens in früheren Zeiten, wobei die Romantik eines Bertrand keine unwesentliche Rolle spielt. Es ist nicht Aufgabe dieser Untersuchung, Baudelaire und Bertrand im Rahmen der Prosadichtung zu beleuchten, sie mögen uns vielmehr als bekannter Ausgangspunkt dienen, eine der Quellen des Poème en prose aufzufinden. In dieser Hinsicht weist Bertrand deutlich auf die Romantik.

Wenn wir die positive Wertskala annehmen, das heisst, das Poème en prose als höhere Form der Prosa verstanden wissen wollen, so müssen wir zunächst bei den "prosateurs romantiques" wie auch den "pré-romantiques" ansetzen. In der Tat wird unsere Vermutung mit reichen Funden belohnt. Die beiden Arbeiten zu unserem Thema, KLEMPERER, Die moderne französische Lyrik, und RAUHUT, Das französische Prosagedicht - Abhandlungen, mit denen wir uns wie-

(3) Aus der Widmung der Petits Poème en prose an seinen Freund Arsène Houssaye.

(4) Schon Voltaire gebraucht den Ausdruck P.en.pr. im Discours aux Velches: "... O mes Velches, qu'est-ce qu'un poème en prose, sinon un aveu d'impuissance?"

derholt auseinanderzusetzen haben werden - weisen den gleichen Weg. Wenn allerdings Klemperer bis hin zu Rabelais ausholt, um Vorstufen des Poème en prose zu finden, so können wir im Zuge unserer Untersuchungen dem nicht zustimmen. Klemperer beurteilt eine Stelle bei Rabelais:

"...Eine freie und doch deutliche und sichere Rhythmik bewegt diese Sätze, deren Inhalt der Prosa entrückt ist, die einen Laut in mannigfachen Bildern malen, eine Spannung vorbereiten, hinhalten, plötzlich lösen und ruhig nach- und ausschwingen lassen. Die Form des Prosagedichtes, die das 19. Jahrhundert in Frankreich von sich aus gefunden haben will, ist hier bereits gegeben." (5)

Gewisslich lässt sich unter bestimmten Voraussetzungen diese Ansicht vertreten; doch, glaube ich, weicht sie vom rechten, oder "richtigeren" Wege ab. Klemperer hierin zustimmen heisst den Bogen ebenso überspannen wie Rauhut, der den Streit um die Begriffe auf seine Art zu lösen sucht:

"...Wenn es überhaupt einen Sinn hat zwischen "Poesie" und "Prosa" einen Unterschied zu machen, so kann es, banal ausgedrückt, nur d e r sein, dass reine "Prosa" auf die sachliche Prosa beschränkt ist und dass überall dort, wo ein subjektives, persönliches Gefühlselement spürbar ist, "Poesie" vorliegt." (6)

Hätte Klemperers Ansicht volle Gültigkeit, warum dann nicht bei der Bibel, bei den "Quatre Livres des Rois", oder bei "Aucassin" ansetzen? Und wenn Rauhuts zweifellos bestechende Definition Schule machte, hätten wir den Aufruf des Bundespräsidenten zu einer Hilfsaktion als "Poesie" anzusprechen, da auch hier ein subjektives, persönliches Gefühls-

(5) Victor Klemperer, Charakterzüge der frz. Lyrik, in: Neue Jahrbücher für Wissen und Jugend. II, 1927 S. 667

(6) Rauhut, Das französische Prosagedicht, S. 5

element" spürbar ist; und wo bliebe aber dann die Romanliteratur? Hier erkennen wir, dass uns mit dem Begriff "subjektives, persönliches Gefühlselement" nicht viel bei der Entdeckung der Merkmale des Poème en prose geholfen ist. In jeder Rede, auch wenn sie einem besonderen Zwecke dient, (oder sogar gerade dann), schwingt der Rhythmus der Begeisterung und Emphase des Sprechenden bzw. Schreibenden. Es stünde schlecht um einen so guten Seelen- und Herzensarzt wie Rabelais es war, wäre ihm nicht eine beschwingte, ansprechende, mitreissende Diktion eigen gewesen. Doch fehlt seiner Prosa immer noch jenes Etwas, das sie in unserer Wertskala um eine oder zwei Stufen gehoben und so zum Prosagedicht gemacht hätte.

Wenden wir uns nunmehr jener Epoche zu, die uns die charakteristischen Merkmale reichlich und richtig angewandt vermuten lässt: der Romantik.

"Man beachte doch, dass die grossen Meister der Prosa immer auch Dichter gewesen sind."

Fr. Nietzsche (7)

"Le Romantisme est un phénomène international et fort complexe ..." (8). Aus Erich Auerbachs Worten spricht die ganze Schwierigkeit, die Romantik zu erklären. Sucht man nach einer Definition, so ist es wahrlich schwer, sich zu einer bestimmten zu entschliessen. Doch tun sich uns beim Studium romantischer Dichtung sehr bald die Grundzüge dar, die die Romantik mit letzter Klarheit von früheren Epochen abtrennen. Zum einen gilt nicht mehr die Form der Dichtung, als vielmehr die Idee. Die Dichtung wird daher persönlich und fordert Gefühlswärme. Die Zeit blumiger Reden mit den artigen, doch gefühlskalten Wendungen ist vorüber, man strebt die natürliche Gefühlsäusserung an. Nicht die Form ist das Wesentliche, sondern der Gehalt. Die Dichtung wird Aus-

(7) zitiert bei R.M. Meyer, Deutsche Stilistik S.68

(8) Erich Auerbach, Introduction aux études de Philologie romane, 1948, S. 208

druck innerster Seelenregung, ihr Gegenstand ist der natürliche Mensch, aufrichtig im Bekenntnis seiner Empfindungen und ein Teil der grossen Natur. L a m a r t i n e, im Commentaire zu dem Lac, sagt: "La réalité est toujours plus poétique que la fiction; car le grand poète, c'est la nature."

Schon in der Vorromantik, die wir eher als Übergangszeit verstehen, hatten diese Definitionen, wenn auch noch nicht in letzter Konsequenz, platzgegriffen; das treffendste Wort ist in dieser Zeit vielleicht "Befreiung", Erlösung des Menschen, seines Herzens, seiner Seele. Das Interesse wendet sich vom gekünstelten, unnatürlichen Salonleben ab und der wahren Natur zu, die "Puppe" Mensch muss dem echten Menschen, der ein Teil der Natur ist, weichen. Das neue Kennwort wird die "sensibilité"; "La sensibilité" est un souffle divin; man genießt das "plaisir de sentir". Die Vorromantik ist erfüllt von der Entdeckung der menschlichen Empfindsamkeit (9). Wenn man so begann, die klassischen Bande zu sprengen, so mussten auch auf dem Gebiet der literarischen Formen grössere Freiheiten zugelassen werden. Englische und deutsche Einflüsse sind sichtbar; das bislang barbarische und als solches verachtete Mittelalter erlangt neue Geltung.

Am Anfang dieser Zeit stehen als "précurseurs" Rousseau, Marmontel, Bernardin de Saint-Pierre und Chateaubriand. Ihnen gilt zunächst unsere Aufmerksamkeit. Interessant ist, dass nicht alle gleichermassen die Romantik einleiten, dass vielmehr jedem einzelnen ein ganz bestimmter Teil dieser "Neubegründung" zufällt. Nicht jeder für sich macht die Vorromantik aus, sondern nur alle zusammen, sich untereinander ergänzend, legen sie den Grundstein der Romantik. Zweifellos überragt Rousseau mit seinem Werk, insbesondere aber mit der "Nouvelle Héloïse" (1761) alle anderen, und es lässt sich das Studium der Vorromantik schwerlich von der Be-

(9) siehe hierzu D. Mornet, La Pensée Française au XVIIIe Siècle, Paris 1938.

urteilung seiner Werke trennen. Hier bestimmt Rousseau zunächst grundsätzlich alle jenen neuen, oder nunmehr neuen Empfindungen, er begründet und rechtfertigt sie und wird so, indem er über den anderen Vorläufern steht, zum Bahnebner und Wegweiser der neuen Geistesrichtung (10).

(10) Die durch das Thema vorbestimmte Blickrichtung macht gelegentlich Wert- und Akzentverschiebungen, sowie zeitliche Umkehrungen entgegen den literarischen Meinungen und Klassifizierungen notwendig.

J. J. R o u s s e a u

Der vielgesichtige Rousseau hat in der französischen Geisteswelt eine beherrschende Stellung inne; er nimmt den Kampf gegen das intellektuelle Wissen und Wissenwollen der Enzyklopädisten auf, die er sich anschickt, mit den Waffen des Gefühls zu schlagen. So wird er zum Reaktionär, obgleich er mit seinem "Dictionnaire botanique" und den "Lettres élémentaires sur la botanique" (an Mme Delessert) noch halb im Lager der Enzyklopädisten steht. Er unterscheidet sich von letzteren allerdings durch eine gewisse Mässigung in Dingen der Wissenschaft. Natur ist ihm weniger ein Wissensgebiet, als besonders Mittel zur Darstellung seiner Gefühle. Die Natur, ihre rechte Schau und die damit verbundenen Empfindungen sind seine Muse:

"Je n'ai jamais pu rien faire la plume à la main vis-à-vis d'une table et de mon papier; c'est à la promenade , au milieu des rochers et des bois, c'est la nuit dans mon lit et durant mes insomnies que j'écris dans mon cerveau .."

(Les Confessions, 1re partie, livre III)

Rousseau ist Dichter der Natur in der Natur, Dieses Verhältnis zur Natur ist neu, es ist sentimental und persönlich; wie es dann auch seine Naturbeschreibungen sind. Diesen gilt zunächst unsere Aufmerksamkeit. Den Dichtern voraufgegangener Epochen bedeutete die Natur wenig (wenn wir La Fontaine ausnehmen, den ein besonderes Verhältnis mit der Natur verband). Rousseau aber, Kind der lieblichen Landschaft der Voralpen, empfand jene Gefühlswerte, die die Natur vermitteln kann, umsomehr vielleicht, als er durch die bekannten Umstände, wie er sie uns in den Confessions beschreibt, gezwungen war, viel im Lande umherzuziehen, war er doch zu Zeiten nichts mehr und nichts weniger ein Vagabund, dem die Natur auf seiner Flucht vor den "Widerwärtigkeiten" dieser Welt willkommener Schutz und Trost war. Diese Per-

sönlichen Momente und seine zur Philosophie gewordenen Auslegungen verbanden ihn enger denn je mit der Natur.

In der 5. Promenade der *Rêveries* findet sich die Schilderung der Insel Saint-Pierre im Bieler See. Hier verbrachte Rousseau im 1765 zwei Monate seiner Flucht. Der Lac spielt hier wie auch an anderen Stellen seiner Werke die Hauptrolle (in der *Nouvelle Héloïse* der Genfer See). In einem sehr ausladenden Satz entfaltet Rousseau die liebliche Szenerie dieser Landschaft:

"Quand le lac agité neme permettait pas la navigation, je passais mon après-midi à parcourir l'île, en herborisant à droite et à gauche m'asseyant tantôt dans les réduits les plus riants et les plus solitaires pour y rêver à mon aise, tantôt sur les terrasses et les tertres, pour parcourir des yeux le superbe et ravissant coup d'oeil du lac et de ~~ses~~ rivages, couronnés d'un côté par des montagnes prochaines, et de l'autre élargis en riches et fertiles plaines, dans lesquelles la vue s'étendait jusqu'aux montagnes bleuâtres plus éloignées qui la bornaient."

Doch lässt uns die weitere Lektüre dieser Stelle erkennen, dass Rousseau die Natur nicht um ihrer selbst willen schildert, sondern dass die Einfügung der Naturbetrachtung- und -darstellung eher Mittel zum Zweck ist, etwa durch das wiederholte Erlebnis einer besonders reizvollen Natur gewisse mit diesem Milieu verbundene Erinnerungen des Erzählers erneut wachzurufen. Denn genau besehen ist Rousseaus Naturschilderung in nichts vollkommen, sie ist ein zarter Hauch, vergleichbar einer in zarten Tönen kolorierten Federzeichnung, aber sie ist kein Gemälde, wiewohl sie einen beachtlichen Schritt weg vom eintönigen "Schwarz-Weiss" der Pariser "Salonnatur" bedeutet. In der Tat ist Rousseau einer der ersten, der der französischen Dichtung etwas Farbe verlieh. Sainte-Beuve nennt ihn den ersten, der das Grün in die französische Literatur gebracht hat (1).

(1) Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, J.J. Rousseau *Confessions*: "...a mis du vert dans notre littérature."

Man kann an dieser Stelle auf Albrecht von Hallers "Alpen" zurückgreifen (1729), in denen die Landschaftsdarstellung doch intensiver ist, obgleich sie auch hier nur den didaktischen und aufklärerischen Zwecken des Verfassers dient. Immerhin war Haller doch weit mehr Wissenschaftler als Rousseau. Doch hat er gerade in dem Gedicht "Die Alpen" sehr natürliche Töne und eine lyrische Sprache gefunden, die in mancher Weise den Weg zu dem späteren Jean-Jacques aufzeigen.

Des weiteren muss zu Rousseaus Naturschilderung bemerkt werden, dass sie sich immer im Rahmen der Mittelgebirgsdarstellung hält. Er unternimmt es an keiner Stelle, etwa die kühn aufragende Steilwand eines Felsengebirges zu schildern oder die Wildheit zerklüfteter Schluchten zu malen, wie er überhaupt die Darstellung des wilden Charakters einer Landschaft meidet, was wohl nur aus seinem Gemüt heraus zu verstehen ist, da er sich nicht als eigentlicher "peintre" (de la nature) fühlte. Insofern deckt sich dieser Zug mit seinen Absichten. Er zeichnet Busch und Baum, leuchtend grüne Wiesen, hügeliges Land mit Fernblick auf das Hochgebirge, das bei ihm stets im blauen Dunst erhabener Höhe verschwimmt. Seine Seelandschaften, der Genfer und Bieler See, haben nichts gemeinsam mit der Urgewalt der Ozeane, in deren Brandung eine Virginie umkommt. Rousseau bedauert das Scheitern einer Bootsfahrt auf dem Lac und genießt statt dessen die Seelandschaft von der schützenden Tiefe einer in Ufernähe gelegenen Grotte her. In keinem Augenblick müssen sich Rousseaus Helden mit den wirklichen Gewalten der Natur auseinandersetzen. Dafür atmen wir den heufrischen Morgen der Schweizer Voralpen, wir hören den frohen Gesang der Vögel, das Summen und Brummen früher Insekten, beim Lesen so mancher Stelle der Confessions; und immer regt diese kleine Natur den Dichter zu einer seiner geschickt heraufbeschworenen Empfindungen an. Die Darstellung der grossen Natur war späteren Dichtern vorbehalten.

Ein weiteres Verharren bei dieser Frage würde unser Thema jedoch in andere Bahnen ablenken, die abseits des erstrebten Zieles liegen. Doch kann festgestellt werden, dass die Einführung des Grün in die Literatur notwendig zu einer lyrischen Verfeinerung des Stils führte, die sehr wohl geeignet war, die Prosa vom Herkömmlichen weg und höheren Formen zuzuführen.

Wer nach Vorstufen und frühesten Belegen einer Dichtungsform spürt, tut gut daran, gerade bei unbekannten Dichtern, oder aber auch nach unbekannten Werken anerkannter Dichter zu suchen. Auch bei Rousseau findet sich allerlei, was allgemein nicht auf dem Aushängeschild des Meisters verzeichnet ist. Unter den *Mélanges* der Gesammelten Werke ist manches von Interesse:

"Le Léviste d'Ephraïm"

ein Prosagedicht in vier Gesängen (2); es soll im Juni 1762 während der Flucht entstanden sein. Die Dichtung lehnt sich inhaltlich eng an die Schilderung des Buches der Richter an (Kapitel 19, 20, 21).

"Lettres à Sara"

vier Briefe, die etwa aus dem Jahre 1762 (als R. 50 Jahre alt war) stammen müssen; es ist noch heute ungeklärt, welche Person sich hinter Sara verbirgt.

"Vision de Pierre de la Montagne"

"dit le Voyant"

in drei Kapiteln, die wiederum jeweils in nummerierte Verse eingeteilt sind; diese literarisch unbedeutende Prosadichtung nimmt stellenweise den Charakter eines Katechismus an.

Schliesslich:

"Olinde et Sophronie"

Episode

eine Übersetzung und Prosabearbeitung des zweiten Gesanges von Tassos befreitem Jerusalem; das Entstehungsdatum ist unbekannt.

(2) Der Titel Prosagedicht (P.en Pr.) für diese Dichtung findet sich allein bei Marcel Braunschvig, *Notre Littérature étudiée dans les textes*, Paris 1948. Unsere weiteren Studien werden versuchen, diesen Titel zu rechtfertigen.

Da wir mit letzterer Erwähnung das Kapitel der Übersetzung aufgegriffen haben, seien hier noch zwei literarisch zweifellos wertvolle Übersetzungen genannt, die aber bei unseren weiteren Untersuchungen dennoch zurückstehen mögen:

"Le premier Livre de Tacite"
(1754)

sowie "L'Apocolokintosis de Sénèque"
"sur la mort de l'Empereur Claude."
(wahrscheinlich ebenfalls 1754)

In der Vorbemerkung eines Herausgebers der Werke Rousseaus, V.D. Musset-Pathay (Paris 1824), lesen wir: "Rousseau n'était rien moins que poète, s'il est vrai que pour l'être il faille écrire en vers. Jamais il ne sut asservir sa pensée à la rime ... En lisant l'Emile on se contente de la prose, et les vers ne s'y font point regretter."

Nun, was können uns die vorgenannten Stücke im Hinblick auf das Poème en prose bieten? Welche Kriterien weisen sie auf, die sie von der allgemeinen Prosa abheben?

Grundlage des Inhalts des "Lévite d'Ephraïm" ist das Buch der Richter, jedoch in der Darstellung hat sich Rousseaus Individualität voll entfaltet. Schon die Einleitung ist von R. frei erfunden und lässt deutlich Stimmung und Absicht des Dichters erkennen: Der von irdischen Richtern verurteilte Jean-Jacques gefällt sich im stillen Lobe vergangener Zeiten der Freiheit, "ou nul régnait sur le peuple du Seigneur, il fut un temps de licence où chacun, sans reconnaître ni magistrat ni juge, était son propre maître et faisait tout ce qui lui semblait bon" (3). Die Schrift verzeichnet mit sachlicher Knappheit nur die Tatsache: "Il arriva aussi, en ce temps-là, lorsqu'il n'y avait point de roi en Israël, qu'il y eut ..." (Juges XIX,1).

(3) Vgl. wörtlich Juges XXI,25.

Nach dieser kurzen Einführung beginnt sofort der Bericht. Schon zum Ende des zweiten Verses sind alle Grundlagen, auf denen die biblische Episode beruht, dargetan. Rousseau kostet die in der Bibel mit zwei Sätzen umrissene Situation in "epischer Breite" voll aus. Er lässt den werbenden Leviten eine Liebesansprache halten. Sehr bezeichnend für die Phantasie Rousseaus ist seine Begründung für den Erfolg der Werbung des Leviten: "Le Levite était jeune et beau;" hiervon berichtet die Schrift nichts. Mit grossem Geschick überbrückt Rousseau auch die Gefahr des für seine lyrische Dichtung zu profanen und vulgären Tatbestandes des Konkubinats, denn in der Tat hat der Levite das Mädchen nicht zur Frau genommen; die Schrift sagt deutlich: "... qui prit une femme concubine..." (Juges, XIX, 1) ("Kebsweib" in der deutschen Bibelfassung). Bei Rousseau steht dies nur zwischen den Zeilen: "...je ne puis t'épouser..." und "...nous serons unis et libres" (wiewohl sich hier über die Bedeutung des Wortes "libre" streiten lässt). All diese Bemühungen sind deutliche Zeichen lyrischer Verfeinerung und Ausschmückung vom Wort und vom Inhalt her. Es folgt bei Rousseau sodann die Schilderung der glücklichen Liebe (wovon im Bibeltext keine Spur ist), eine Darstellung, die zu den schönsten Stellen des Poème zählt. (4) Sie überragt vor allem die späteren, eher epischen Kampfschilderungen bei weitem, und - inhaltlich gesehen - entspricht es so recht dem sensiblen Rousseau, wenn über einer grossen Liebe eine Welt zusammenstürzt.

Die Ausweitung der Darstellung und das Einweben lyrischer Momente lassen sich durch alle vier Gesänge aufzeigen und sind beredtes Zeugnis vom freien Schaffen Rousseaus an diesem Prosagedicht auf biblischer Grundlage. Das eigentliche Poème en prose endet jedoch zu Beginn des dritten Gesanges. Der Levite, wissend, dass sein geliebtes Weib von ganz Israel gerächt würde, stirbt: "Béni soit Israël qui punit l'infamie et venge le sang innocent! Fille de Bethléem, je te porte une bonne nouvelle; ta mémoire ne restera point sans honneur. En disant ces mots, il

(4) Diese Stelle siehe Textanhang.

tomba sur sa face, et mourut. Son corps fut honoré de funérailles publiques." Die Gebeine der jungen Frau werden zusammengetragen und zusammen mit der sterblichen Hülle des Leviten beigesetzt: "Les membres de la jeune femme furent rassemblés et mis dans le même sépulcre, et tout Israël pleura sur eux." Dieses Ende ist Rousseau und dem kommenden Romanismus das gemässeste. War es bis hierher das Liebestodmotiv (wenn wir von den Umständen des Todes der Frau absehen), so folgt nunmehr das epische Lied, das von vielen Schlachten erzählt, bis aber dann zum guten Ende, durch eine List, bei der Stadt Silo genügend Frauen geraubt werden, so dass der fast völlig verblutete Stamm Benjamin wieder neu erstehen kann. Es ist müssig, den zweiten (epischen) Teil des Gedichtes zu untersuchen. Rousseau wiederholt sich hier sehr oft, die einzelnen Schlachtszenen sind um nichts lebendiger dargestellt als in einem Geschichtsbuch. Zweifellos lag ihm diese Seite des Themas nicht; er enttäuscht den Leser, der mittlerweile im ersten Teil solch schöne Höhepunkte genossen hatte ..

Nachdem wir versucht haben, vom Inhalt herkommend das Gedicht zu beurteilen, wollen wir noch nach äusseren, technischen, d.h. poetischen Hilfsmitteln Umschau halten. Das Gedicht beginnt mit einer Anrufung: "Sainte colère de la vertu, viens animer ma voix..." und wendet sich dann in bittem, beschwörenden Ton an die Menschheit. Infolgedessen, sozusagen um die Mahnung zu betonen, finden sich lange, inständige Perioden, die aber, Aus- bzw. Anrufen gleich, in kurze Stücke, oft aufzählenden Charakters zerteilt sind. Sodann wechselt Rousseau auf den stilleren Erzählerstil in ausgeglichenen Perioden über. Aber bald verlangt der Inhalt eine neue Belebung: das Mädchen wird angesprochen. Kurze Perioden wollen das Sehnen und Verlangen des Sprechenden zum Ausdruck bringen, verstärkt durch die dreimalige Wiederholung der Anrede "tu":

"Fille de Juda, tu n'es pas de ma
tribu, tu n'as point de frère;
tu es comme les filles de Salphaad,..."

Das hierauf folgende sehr lyrische Stück zeigt eine geschickte Anwendung der Wiederholung als Mittel zur Hebung des Prosastiles:

zweimal "combien de fois"

zweimal "Tantôt"

Oder aber jene verkleidete Wiederholung; sie wird durch die Fragestellung verstärkt:

"Les enfants d'Ephraïm..."

"Les filles de la riante Sichem..."

"Les habitants de l'antique Atharot..."

Schliesslich später:

"Leurs jeux, leurs plaisirs, leurs querelles
et leurs tendres raccommodements."

Beim Abschied aus dem Hause des Mädchens:

"Que de regrets coûta cette séparation funeste!
Que de touchants adieux furent dits et re-
commencés!

Que de pleurs les soeurs de la jeune fille versèrent sur son visage! Combien de fois elles la reprirent tour à tour dans leurs bras! Combien de fois sa mère éplorée, en la serrant derechef dans les siens, sentit les douleurs d'une nouvelle séparation! Mais son père, en l'embrassant, ne pleurerait pas: ses muettes étreintes étaient mornes et convulsives; des soupirs tranchants soulevaient sa poitrine. Hélas! il semblait prévoir l'horrible sort de l'infortunée. Oh! s'il eût su qu'elle ne reverrait jamais l'aurore; s'il eût su que ce jour était le dernier de ses jours!..."

Wir zitieren diese Stelle vollständig, da sie, ein zweiter Höhepunkt des Gedichtes, uns eine sehr deutliche Vorstellung vermitteln kann, von den sprachlichen, stilistischen wie rhythmischen Elementen, derer sich Rousseau mehr oder minder, je nach den Bedingungen des Inhaltes, bedient; es sind dies:

- a) Wiederholung, die durch Gleichklang und gleiche syntaktische Stellung reimersetzende Wirkung erlangen,
- b) Syntaktische Gleichheit; etwa die mehrfache Wiederholung syntaktisch gleicher Sätze: Subjekt-Prädikat-Objekt, oder gehäufte Ausrufe, oder Fragen.
- c) Rhythmische Elemente, der Musik entliehen: langsame, gleichförmige, ausgewogene Gruppen gegenüber schnell aufeinanderfolgenden, kurzen Perioden.

Zu c) ein Beispiel:

Die Gleichförmigkeit einer ausgewogenen Periode zu schildernden Beschreibung:

"Dès le matin, comme il était prêt à partir, il fut encore arrêté par son beau-père, qui le força de se mettre à table en attendant le grand jour; et le temps s'écoulait sans qu'ils s'en aperçussent."

Die kurze, eher hastig aufgeteilte Periode zur Schilderung schneller Handlungsabfolge:

"La jeune femme, l'apercevant de loin, tressaille, court au-devant de lui, et l'accueillant avec caresses, l'introduit dans la maison de son père, lequel apprenant son arrivée accourt aussi plein de joie, l'embrasse, le recoit, lui, son serviteur, son équipage, et s'empresse à le bien traiter."

Nach diesen Untersuchungen scheint es uns durchaus nicht abwegig, wenn diese Dichtung Poème en prose genannt wird, zumal wenn wir den zweiten (epischen) Teil bei der Beurteilung abtrennen.

Wenden wir uns nun den Lettres à Sara zu; sie sollen hier Erwähnung finden, weniger weil wir auch in ihnen eine mögliche Vorstufe des Poème en prose

sehen möchten (5), sondern vielmehr, da sie uns im Vergleich zu dem besprochenen "Lévite d'Ephraïm", wie auch unter Berücksichtigung der "Vision", als Beweiss dienen können, dass Rousseau eine kürzere Dichtform in Prosa vorschwebte, an der er sich verschiedentlich versuchte. Schon ist die Ansicht geäußert worden (6), dass Rousseau jene Übersetzungen aus Seneca, Tacitus und Tasso, wie auch die Bearbeitung biblischer Stoffe, als Stilübungen betrieben haben mag. Dies darf nicht unbedingt verworfen werden, bekennt doch Rousseau selbst diesen Beweggrund im Avertissement zur Übersetzung des ersten Buches Tacitus (7). Belassen wir diese Übersetzungen im Halbdunkel zweitrangiger und nichtselbständiger Arbeiten des Dichters. Die "Vision" allerdings müssen wir von dieser Gruppe abrücken, denn sie verrät Rousseaus eigenstes geistiges Schaffen. Wenn sie auch literarisch völlig unbedeutend ist, so ist doch allein ihre Form ausserordentlich interessant (8). Inhaltlich, wie auch in der Form, lassen sich einige Stellen recht gut mit dem fast dreiviertel Jahrhundert späteren Lamennais vergleichen, wohingegen die Vision wie auch die Rahmenhandlung sich gelegentlich bei Bertrand wieder-

(5) Auch die Untersuchung der Lettres à Sara zeitigt die gleichen Ergebnisse wie der Levite. Doch würde die Einordnung der Briefe Schwierigkeiten bereiten, gehören sie doch ihrer Form nach einer anderen Gattung an: der Briefprosa.

(6) Siehe Fussnote p. 146, Musset-Pathay, Rousseau Oeuvres compl. Band X.

(7) Hier der Wortlaut des Avertissements: "Quand j'eus le malheur de vouloir parler au public, je sentis le besoin d'apprendre à écrire, et j'osai m'essayer sur Tacite car je ne cherchais pas à rendre les phrases de Tacite. mais son style; ni de dire ce qu'il a dit en latin, mais ce qu'il eût dit en français. Ce n'est donc ici qu'un travail d'écolier;..."

(8) Einige Beispiele aus der Vision der Pierre de la Montagne, dit le voyant, werden im Textanhang gegeben.

finden. Durch diesen rein äusserlichen Vergleich soll nicht etwa eine geistige Verwandschaft bedeutet, vielmehr sollte nur angezeigt werden, dass Formen und Inhalte, die das spätere Jahrhundert schätzt, schon hier in Andeutung vorhanden sind, auch wenn ihnen zu solch frühem Zeitpunkt trotz des Ruhmes ihres Verfassers literarische Bedeutung versagt blieb.

Was die Kapitel- und Verseinteilung anbetrifft, so darf wohl hierbei an eine unmittelbare Anlehnung an die Gliederung der heiligen Schrift gedacht werden, wie ja auch der Inhalt der Vision durchaus religiösen Charakters und eher einem Katechismus vergleichbar ist. Auch die häufigen Versanfänge "et" gehen auf die Bibel zurück. Es erübrigt sich, mehr in dieser Prosadichtung suchen zu wollen. Allein die Tatsache des Vorhandenseins solcher Versuche ist unserem Thema sehr zweckdienlich. Wir schliessen das Kapitel "J.J. Rousseau" mit der Feststellung, im ersten Teil des "Lévite d'Ephraïm" eine Dichtung gefunden zu haben, der unter den Vorläufern des Poème en prose, oder sagen wir, bei den "klassischen Poème en prose" ein ehrenvoller Platz gebührt.

B e r n a r d i n d e S a i n t - P i e r r e

Unter den Schülern Rousseaus finden wir Bernardin de Saint-Pierre, der den sozialen Gedanken seines Lehrers aufgreift; stellt uns Rousseau in der Nouvelle Héloïse den zivilisierten Menschen vor, so zeichnet gewissermassen als Gegenstück Bernardin in "Paul et Virginie" den "natürlichen" Menschen (l'homme naturel). Wir betonen "zeichnen" um aufzuzeigen, wie schon hier der tiefgreifende Wechsel von klassischer zu romantischer Darstellungsweise sich anbahnt. Bernardin sagt im Avantpropos zu Paul et Virginie:

"Je me suis proposé de grands desseins dans ce petit ouvrage. J'ai tâché d'y peindre un sol et des végétaux différents de ceux de l'Europe."

"J'ai désiré réunir à la beauté de la nature entre les tropiques la beauté morale d'une petite société. Je me suis proposé aussi d'y mettre en évidence plusieurs grandes vérités, entre autres celle-ci, que notre bonheur consiste, à vivre suivant la nature et la vertu."

Als Bernardin eine erste unvollständige Skizze dieser "espèce de pastorale" entworfen hatte, bat er eine Dame der Gesellschaft seine Lektüre anzuhören, um zu sehen, welchen Eindruck sie wohl mache:

"...j'eus la satisfaction de leur voir verser à tous des larmes."

Aus diesen Worten sprechen sehr gewichtige Tatsachen. Zunächst: Bernardin z e i c h n e t (1), er malt "d'après nature", er ist aufgeschlossen für visuelle Eindrücke, für Licht, Farben und Formen

(1) In diesem Zusammenhang, wie auch im Hinblick auf unser Thema sind folgende Zeilen von Buffon von Interesse: "On a comparé de tout temps la poésie à la peinture; mais jamais on n'a pensé que la prose pouvait peindre mieux que la poésie. La mesure et la rime gênent la liberté du pinceau." Wahrscheinlich noch vor 1753. aus "Fragment sur l'art d'écrire."

und - er wäre ein schlechter Schüler Rousseaus - für Klima und Wetter; er findet Wege, uns seine Eindrücke aus seinen Worten spüren zu lassen. Wenn auch Düfte und Laute der tropischen Natur bei ihm noch nicht endgültig ihren Einzug in die Literatur halten, so sind sie in zarten Versuchen doch schon nachweisbar.

Eine sehr eindrucksvolle Schilderung ist die Darstellung des Unwetters: "Cependant ces excessives chaleurs élevèrent de l'Océan des vapeurs qui couvrirent l'île comme un vaste parasol. Les sommets des montagnes les rassemblaient autour d'eux, et de longs sillons de feux sortaient de temps en temps de leurs pitons embrumés. Bientôt des tonnerres affreux firent retentir de leurs éclats les bois, les plaines et les vallons; des pluies épouvantables, semblables à des cataractes, tombèrent du ciel. Des torrents écumeux se précipitaient le long des flancs de cette montagne: Le fond de ce bassin était devenue une mer; le plateau où sont assises les cabanes, une petite île; et l'entrée de ce vallon, une écluse par où sortaient pêle-mêle, avec les eaux mugissantes, les terres, les arbres et les rochers."

Ebenso eindrucksvoll die Schilderung des Landes nach dem Gewitter:

"L'air était frais et sonore. des fumées blanches s'élevaient sur les croupes de la montagne, sillonnées ça et là de l'écume des torrents qui tarissaient de tous côtés. Pour le jardin, il était tout bouleversé par d'affreux ravins; la plupart des arbres fruitiers avaient leurs racines en haut; de grands amas de sable couvraient les lisières des prairies, et avaient comblé le bain de Virginie. Cependant les deux cocotiers étaient debout et bien verdoyant; mais il n'y avait plus aux environs ni gazons, ni berceaux, ni oiseaux, excepté quelques bengalis, qui, sur la pointe des rochers voisins, déploraient par des chants plaintifs la perte de leurs petits".

Alles steht in Beziehung zur Natur bei Bernardin:

"Il est temps de dîner, disait Virginie á la famille, les ombres des Bananiers sont á leurs pieds;"

oder

"La nuit s'approche, les tamarins ferment leurs feuilles."

Paul und Virginie richteten ihre Zeit ganz nach dem Gang der Natur ein; Bernardin bemerkt auch die geringsten Kleinigkeiten in der Natur, um sie zum eigentlichen Inhalt der "Novelle" in Beziehung zu setzen. Durch dieses fortgesetzte Rückbeziehen auf die Natur gewinnt diese an sich einfache Geschichte, die die Leser entzückte und zugleich rührte, an Dichte und echter Natürlichkeit, mit der der poetische Wert des kleinen Werkes wesentlich zunimmt; wäre es nicht grundsätzlich eine zarte und duftige Prosadichtung, so möchte man besonders gegen Ende der Geschichte eher von einem "Naturepos" sprechen. Doch dient die gewaltige Steigerung in der Schilderung der Naturunbilden nur dazu, eine Entscheidung, einen Höhepunkt zu erreichen, um sodann, der Ruhe nach dem Sturme gleich, den Bericht, der noch kurz zuvor die Nerven der empfindsamen Leser jener Zeiten gepeitscht hatte, in der geruhssamen Gleichmässigkeit der Rahmenhandlung verhallen zu lassen.

"Vers la fin et dans la fin déchirante de la tempête, Bernardin de Saint-Pierre a montré que son pinceau avait, quand il le voulait, les teintes fortes et sobres, et qu'il savait peindre la nature dans la sublimité de ses horreurs comme dans ses beautés"(2).

Um nach diesen Worten Sainte-Beuves noch einmal Bernardin auf uns wirken zu lassen, sei hier ein Ausschnitt aus der ergreifenden Schilderung des Schiffsunglückes abgedruckt:

(2) Sainte-Beuve, Causeries du Lundi, Band IV

"Chaque lame qui venait à briser sur la côte s'avancait en mugissant jusqu'au fond des anses, et y jetait des galets à plus de cinquante pieds dans les terres; puis, venant à se retirer, elle découvrait une grande partie du lit du rivage, dont elle roulait les cailloux avec un bruit rauque et affreux. La mer, soulevée par le vent, grossissait à chaque instant, et tout le canal compris entre cette île et l'île d'Ambre n'était qu'une vaste nappe d'écumes blanches, creusée de vagues profondes."

Paul versucht das Schiff zu erreichen:

"Quelquefois il (Paul) avait l'espoir de l'aborder; car la mer, dans ses mouvements irréguliers, laissait le vaisseau presque à sec, de manière qu'on eût pu faire le tour à pied; mais bientôt après, revenant sur ses pas avec une nouvelle furie, elle le couvrait d'énormes vagues d'eau qui soulevaient tout l'avant de sa carène, et rejetaient bien loin sur le rivage le malheureux Paul, les jambes en sang, la poitrine meurtrie, et à demi noyé."

Schliesslich der Augenblick, da die tote Virginie am Strand gefunden wird. Wir zitieren diese Stelle besonders wegen der feinen Farbabtönungen, mit denen der Dichter das Antlitz der kleinen Virginie malt:

"Ses yeux étaient fermés: mais la sérénité était encore sur son front; seulement les pâles violettes de la mort se confondaient sur ses joues avec les roses de la pueur."

Eine zweite Tatsache, die aus seinem Werk spricht, ist der "Exotismus". Ist er auch nicht der Begründer des französischen Exotismus, so kommt Bernardin doch das Verdienst zu, dem Exotismus endgültig Eingang in die französische Literatur verschafft zu haben, und dies so nachdrücklich, dass mit der exotischen Dichtung und Kolonialliteratur eigens

eine Untergruppe der Gattung "Roman" geschaffen wurde (3), Beschränkte sich Rousseaus Naturmalerei noch auf die heimatlichen Gefilde des Lac, so bilden bei Bernardin die Gestade der fernen Insel Madagaskar den Rahmen seines Geschehens.-

Der Exotismus als solcher ist keinesfalls neu; er kam zu verschiedenen Zeitpunkten unter ebenso verschiedenen Voraussetzungen zur Wirkung; wir können drei Abschnitte vermerken: Exotismus der Kreuzzüge und mittelalterlicher Entdeckungsfahrten; der Exotismus der grossen Entdeckungsfahrten, der in der Folge die spanisch-portugiesische Kolonialpoesie auslöste; schliesslich der romantische Exotismus. Dieser wurde ausgelöst einerseits durch die ideelle Konzeption nach Rousseau, andererseits durch das zu jener Zeit ganz Europa verhaftete Sehnen und Streben nach fremden Landen, der Drang zu reisen, Ursprünglichkeit der Natur aufzusuchen. Demnach scheiden wir sorgfältig den Exotismus eines Kreuzfahrerepos von dem Rabelais' oder Voltaires, und diesen wiederum von dem Chateaubriands oder Bernardins. Die Unterscheidung ist eine zweifache: sie liegt nicht nur im historischen Vorgang begründet, sondern auch in der Geisteshaltung der Zeit und Dichter. War es beim Verfasser eines Kreuzfahrerepos nur die Notwendigkeit, dem Leser die natürlichen Schwierigkeiten und Umstände zu schildern, unter denen der Kreuzfahrer im exotischen Lande zu kämpfen hatte, so verspürt man dahingegen bei Rabelais' exotischer Reise nach Utopia das "Miterlebenwollen" nur allzu deutlich; ihm ist Exotismus eine

(3) Hier einige Versuche von Bernardin, den Exotismus in die Literatur einzuführen: Marivaux 1710, *Les Aventures et les Voyages de Jean Massé*.

D. Defoe, *Robinson Crusoe*, 1. frz. Übersetzung 1720-1721. Stellenweise auch bei Prévost, *Cleveland*, 1731-38. Auch in *Manon Lescaut*. Vor allem aber grosser Erfolg bei Marmontel, *les Incas*, 1777.- Die Weiterentwicklung des Exotismus ist nach Bernardin ungestört, über Chateaubriand bis zu P.

Loti. Die Frage des Verhältnisses zwischen P. en gr. und Exotismus wird später behandelt.

Kuriosität. Unseren Romantikern aber ist er Herzensbedürfnis, die grosse Erlösung, endlich das Gefunden zu haben, was ihr Sehnen nach Einsamkeit, Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit der Natur und Nähe Gottes erfüllt. Im Exotismus fanden sie die gegebene Hülle des romantischen "ennui". Auch ist ihr Exotismus weit vollständiger und tiefer, man möchte sagen, wissenschaftlicher, als der anderer Epochen, ist doch eben hier nicht "Kuriosität", sondern ernsthaftes Suchen und entschiedene Geisteshaltung die Ursache der Bestrebung. Aber selbst innerhalb dieser Gruppe spüren wir deutliche Unterschiede: Ist der junge Exotismus eines Bernardin noch erfüllt von der dankbaren, grossen Freude, die Natur wiederzuhaben "comme elle est", und erschöpft sich diese Freude in unersättlichem Schauen und Bewundern, so bleibt er eben bei allem doch naturgemäss flacher und allgemeiner; er ist noch nicht so verfeinert wie später bei Chateaubriand. Bernardins Exotismus fehlt die dritte Dimension, das heisst, jede Art verfeinerter Sinneswahrnehmung. (4)

Der Exotismus wird, wie wir schon andeuteten, von nun an ein Bestandteil der französischen Prosa- und Versdichtung sein. Bemerkenswert ist, dass dieses "sentiment" zunächst von den "prosateurs" aufgegriffen wird, die ihrerseits dem "fremdartigen" Inhalt und Gedankengut in Ermangelung, oder sagen wir anstelle von Reim und Vers, ein versuchsweise adäquates Gefäss schaffen: Die lyrisch verfeinerte Prosa. Bedenken wir ausserdem, dass wir uns in jener

(4) Zur Frage des Exotismus siehe: Ed. von Jan, Zur Geschichte des Exotismus in der frz. Literatur, Z.f.engl.u.frz. Unterricht, 1933, I, S. 9ff - J. Schultz, Der Exotismus in der frz. Literatur, in Neueren Sprachen, 40, 1932.- Rud. Wallbott, die frz. Kolonialerzählung der Gegenwart, in Frankfurter Quellen und Forschung 1938.

Epoche der französischen Literatur befinden, die die französischen Literaturkritiker nicht ganz ohne Gründe "Le Sahare de la Poésie française" nennen!-

Eine dritte, für unsere Zwecke zwar nur geringfügige Feststellung muss diesem Kapitel beigelegt werden: Der Dichter interessiert sich für den Eindruck, den sein Werk machen kann. Er ist offensichtlich bestrebt zu rühren, eine Art primitive, ursprüngliche Empfindsamkeit zu wecken. Zunächst operiert er mit dieser "sensibilité" unter den Personen seiner Handlung; es ist keineswegs eine psychologisch komplexe Empfindsamkeit; die "sensations", die er ausspielt, sind fast immer die gleichen und basieren ethisch auf einfachem Christentum und Caritas; sein Lieblingsinstrument sind die Tränen; grundlegende psychologische Züge fehlen seinen Personen, sind sie doch einfache Menschen inmitten reinsten Natur. Mögen diese Urteile auch beinahe negativ klingen - sie sind es keinesfalls-, so sind sie nichtdestoweniger im Hinblick auf folgende Untersuchungen von Bedeutung.

Um das Kapitel Bernardin abzuschliessen, sei zusammengefasst: B. zeichnet, er ist gewissen Eindrücken gegenüber aufgeschlossen und versucht sie wiederzugeben; darüberhinaus verkörpert ~~sein Werk den~~ strahlenden Ausgangspunkt des französischen Exotismus; bei aller psychologischer Einfachheit sucht er seinen Personen wie seinen Lesern erste Anfänge von Empfindsamkeit beizulegen. Bernardin ist noch zu sehr Verfechter Rousseau'scher Ideen, als dass er auf den Gedanken gekommen sein könnte, DOMINGUE ein Negerlied singen zu lassen. (5) So bleibt es weite-

(5) Wie sehr Bernardin diese Rousseau'schen Ideen verfochten hat, zeigen jene Verirrungen in Harmonies de la Nature (1796), wo er dem zu Recht erstaunten Leser darlegt, dass die Natur voll und ganz

Fortsetzung der Fussnote nächste Seite Anm.

ren Untersuchungen vorbehalten, unsere Vermutung zu stützen, dass wir im Exotixmus möglicherweise einen jener "Bestandteile" gefunden haben, die in mehr oder minder abgewandelter Form zum Charakter des Prosagedichtes beitragen könnten.

Fortsetzung der Fussnote der Vorseite:
im Hinblick auf den Menschen und dessen Wohlergehen eingerichtet sei, dass es daher z.B. ein gutes Werk der "providence" sei, dem Ungeziefer eine dunkle Farbe gegeben zu haben, damit es der Mensch auf seiner weissen Haut besser erkennen könne (womit er nicht zuletzt die schwarzen Völker dieser Erde ignoriert) usw.

M a r m o n t e l

Wenn wir Marmontel Bernardin de Saint-Pierre nachstellen, so sprengt dies zwar den chronologischen Rahmen, scheint aber im Hinblick auf die Sache des Exotismus einerseits und auf unsere Themastellung andererseits empfehlenswert. Wie eine voraufgegangene Fussnote zum Thema "Exotismus" zeigte, lässt sich diese neue Tonart in mehreren Fällen vor Marmontel aufzeigen, doch steht Marmontel mit "Les Incas" als einem in seiner Zeit ausserordentlich erfolgreichen Werk weit über allen Vorgängern. Stellen wir jedoch die Incas etwa Paul et Virginie gegenüber, so erkennen wir deutlich die Verschiedenheit: Der starke Einfluss Rousseaus setzt Bernardins Helden "Paul et Virginie" auf eine duftig-zarte Wolke, die die beiden über eine herrlich exotische Landschaft dahinträgt, ohne Schwierigkeiten, ohne Lebenskampf, (das tragische Ende ausgenommen, das wohl auch nur wegen des (Tränen-) Effektes vom Dichter angesetzt wurde), während der kämpferische Marmontel für Toleranz und gegen Sklavenwesen und koloniale Ungerechtigkeit in schweren Soldatenstiefeln durch Gefahr und Widerwärtigkeiten einherschreitet (1).

Die Scheidung beider ist wohl kaum deutlicher auszusprechen, als wenn wir sagen, dass Bernardin de Saint-Pierre ein femininer, Marmontel aber durchaus ein echt männlicher Prosateur ist. Mit diesen Bemerkungen würde sich das Kapitel "Marmontel" im Hinblick auf das Poème en prose erschöpft haben, hätte nicht Marmontel in "Les Incas" (2) den sterbenden Alten einen "chant de

(1) Damit soll nicht gesagt sein, dass nur Bernardin unter dem Einfluss Rousseaus stand, auch Marmontel lässt uns, auf seine Art jedoch, Rousseau verspüren.

(2) Les Incas, ou la destruction de l'Empire du Pérou; par M.Marmontel. Paris, Lacombe, 1777, avec approbation et privilège du Roi.

mort" singen lassen. Dringt man in die Arbeiten um Marmontel ein, und studiert man Urteile und Interpretationen, so findet sich doch manches, was den nach Vorstufen des Poème en prose Suchenden aufhorchen lässt. Über die bekannte Tatsache des Exotismus hinaus lesen wir bei Junker (3):

"1767 veröffentlichte er (Marmontel) seinen berühmten Roman Bélisaire, mehr ein Lehrbuch der Moral und Politik als ein Roman, dem er als eine Art Fortsetzung 1773 Les Incas, ein episches Gedicht in Prosa, folgen liess, das auf Chateaubriand grossen Einfluss ausübte."

Was die Bezeichnung "Gedicht in Prosa" anbelangt, so mögen wir zunächst zögern, sie hier vollgültig anzuwenden, doch wusste sich Marmontel kaum selbst einen besseren Rat. Er sagt darüber im Vorwort:

"Quant à la forme de cet ouvrage, considéré comme production littéraire, je ne sais, je l'avoue, comment le définir. Il y a trop de vérité pour un roman, et pas assez pour une histoire. Je n'ai certainement pas eu la prétention de faire un poème ..."

La Harpe in "Le Lycée" schwächt ab:

"On peut donc regarder les Incas comme une espèce de roman poétique." (4)

In der Tat ist den Incas etwas eigen, was über die übliche Grenze des Romans hinausgeht. Eine andere, wesentliche Tatsache ist die Verbindungslinie Marmontel - Chateaubriand, auf die aber an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden kann. Was es mit der Prosadichtung in den Incas auf sich

(3) Junker, Grundriss der frz. Literatur, Münster, 1905, S. 403

(4) La Harpe, Lycée, 3. Teil, 18e siècle : Sur les Incas de M. Marmontel.

hat, erfahren wir bei Karl Knauer. Nach einer ersten Arbeit über die poetische Prosa bei Marmontel (5) erschien vom gleichen Verfasser: "Französische Sprache als Klangkunst" (6). Diese letztere Arbeit, die bis zur letztmöglichen Konsequenz die Fundstellen, die vom Verfasser anlässlich früherer Studien blossgelegt worden sind, ausschürft (wobei bei allem Schürfen nach edlem Gestein auch allerlei Geröll zutage kommt), geht in ihren Darlegungen hinsichtlich der Klangwirkungen gelegentlich zu weit. Man gewinnt den Eindruck, dass sich Knauer hier zu sehr spezialisiert, denn allein mit Klangelementen lässt sich Poesie nicht fassen, wiewohl diese ein Teil des komplexen Gebildes sind, das wir Poesie nennen.

Die Tatsache, dass dies bereits La Harpe erkannt hatte, gilt uns weit mehr:

"On reprochera à l'auteur le très-grand nombre de vers accumulés dans sa prose; mais cette prose est éloquente." (7)

Marmontels Zögern, die Incas in die herkömmlichen Gattungen der Literatur einzuordnen, und La Harpes Kritik hinsichtlich der Versschollen in der Prosa lassen erkennen, dass sie um das Abweichen von gewissen Grundbegriffen wussten.

Zur Grundlage seiner Untersuchung hat Knauer den Chant de Mort des sterbenden Incas genommen. Es würde heissen im Wesentlichen Knauer zitieren, wollten wir hier die Kriterien einer poetisch verfeinerten Prosa in den Incas zusammenstellen. Begnügen wir uns mit diesen wenigen Beispielen (8), die ohne auf die teilweise überspannten Auslegungen hinsichtlich

(5) K. Knauer, Ein Künstler poetischer Prosa in der frz. Vorromantik: Jean-Francois Marmontel, Bochum 1936

(6) Zeitschrift für frz. Sprache und Lit. LXI, 1938 S. 257

(7) Wie Fussnote (4) auf der Vorseite.

(8) Vollständiger Text des Chant de Mort findet sich im Anhang.

der Klangwirkungen einzugehen, deutliches Zeugnis ablegen von der zwingenden Diktion, die besonders dem Chant de Mort eigen ist.

"...j'aurois voulu, moi seul, ne pas souffrir;
j'aurois voulu ne pas mourir;..."

Indem es den Rhythmus des "Versmasses" unterbricht, erfährt das "moi seul" eine starke Betonung, doch wird darauf der Rhythmus wieder aufgenommen und bildet, unter Mithilfe des Gleichklanges (Reimes?) "mourir-souffrir" in der Tat zwei zusammengehörige Verse; nicht zuletzt sei die Klangwirkung der vier ou-Laute in Beziehung zur Ereignisschwere des Inhalts erwähnt. Wir haben es schon hier, wie wir sogleich erkannten, mit einem Beispiel aus dem "très-grand nombre de vers accumulés" in der Prosa Marmontels zu tun. In den folgenden Beispielen wird sich uns schon nach erster Lesung ein Gleiches auftun.

"...Si tu es le plus fort, je céderai;
mais si tu te laisses abattre, je te déchirerai,
je planerai sur toi
et je battrai des ailes,
comme le vautour sur sa proie."

Setzen wir die Sprechakte in Verszeilen um, so tritt uns das verborgene Versmass, der zugrunde liegende Rhythmus, offen entgegen; hier abermals überraschen die Reimanklänge

"céderai-déchirerai"

"sur toi- sur sa proie"

(Die Markierungen in obigem Zitat sollen die gleichgearteten Klangeffekte bezeichnen.)
Hier, wie auch im ersten Beispiel unserer Untersuchung, findet sich eine Häufung dunkler Vokalwerte zur Charakterisierung dumpfen, unabwendbaren Schicksals. Gegen die dunklen (oa)- und (o)-, sowie (u)-Laute stehen die grellen (ä)- und (a)-Klänge zur

Bezeichnung des Kampfes, des Ringens auf Tod und Leben, der Rache.

Unser letztes Beispiel soll die syntaktische Gleichheit gewisser Perioden verdeutlichen:

"J'ai vu mes amis / tomber sous vos coups;
et dans mon coeur / j'ai étouffé la plainte.
J'ai vu mon fils / écrasé à mes yeux;
et mes yeux paternels / ne se sont point mouillés."

Der den Sprechaktten entsprechende Drucksatz lässt, mit einer Ausnahme, Zehnsilber erkennen. Die syntaktische Gleichheit der Hauptsätze "J'ai vu ..." und ~~des~~ Variante der Objekte "mes amis" und "mon fils" gereichen inhaltlich zu einer wohlbedachten Steigerung, die sich gegen das erlittene Leid aufblühend, in den eher trotzigsten Fragen gipfelt:

"Que me peut encore la douleurs?
Ne sait-elle pas qui je suis?"

(Alle besprochenen Stellen, wie immer wir sie auch zur Verdeutlichung unserer Untersuchung gesetzt haben, sind vom Dichter ganzzeilig ausgedruckt angee~~setzt~~ worden.)

Die in dieser knappen Besprechung aufgezeigten Kriterien zur Hebung des Prosastils dürfen nicht als "Zufälligkeit" oder auch nur als "besonderer Hang" des Dichters abgetan werden; sie sind, das zeigt uns das Studium des ganzen "Roman-Epos" der Incas, wohlbedachtes und wirkungssicher gesetztes Attribut gehobener lyrischer Prosa; es ist das, was La Harpe eine "prose éloquent" nennt. Allein, was den Chant de Mort anbetrifft, möchten wir bemerken, dass, obgleich er äusserlich absolut der Prosa angehört (hinsichtlich der Form), er nach Zerlegung in Sprechakte und Auffindung versteckter Reimanklänge (beziehentlich Vollreime) eher doch der Versdichtung näher steht, sind doch die Mittel, derer sich Marmontel bedient, direkt der Versdichtung entliehen, ohne dass sie im Hinblick auf die Gegebenheiten des Poème en prose in besonderer Weise abgewandelt wären. (Natürlich ist es absurd,

solche Feinheiten, die erst Dichter des 19. und 20. Jahrhunderts aufweisen werden, schon bei Marmontel 1773 zu suchen).

Die Untersuchungen Knauers, der grundsätzlich zweifellos die richtige Fährte aufgenommen **hat**, **hat** auch Franzosen angeregt, sich dieses Problems anzunehmen: M. Grammont, *Le rythme et l'harmonie chez quelques prosateurs du XVIIIe siècle* (à propos des travaux récents de K. Knauer) (9). Auch Grammont weist Klang- und Rhythmuselemente nach, die Marmontels Incas über die übliche Romanprosa erheben. Bei dieser beachtlichen Vorarbeit und den schon eher historisch zu nennenden Hinweisen Marmontels und La Harpes erstaunt es uns, wenn weder Klemperer noch Chapelan (10) in besonderer Weise auf Marmontel bezugnehmen, Rauhut hier insofern ausgeschlossen, ~~wer~~ Marmontel als wichtigsten Vorläufer und Begründer des neueren Exotismus erwähnt.

Unsere Studien haben aufgezeigt, dass Marmontel keineswegs beiseite gelassen werden darf. Überdies liegt Marmontels Absicht, die er mit dieser Dichtung verband, nur zu klar auf der Hand, und ist sie nicht schliesslich dieselbe wie bei Parny oder Chateaubriand? Setzen wir letztere in das grosse Mosaikbild ein, dann darf der Vorläufer Marmontel nicht fehlen. Was wollte Marmontel? Er wollte die Fehler einer schlechten und ungerechten Kolonialpolitik, die alle ethischen Werte der Eingeborenen mit Füßen tritt, brandmarken. Wie könnte der Dichter dabei seinen Gefühlen für die Eingeborenen besser Ausdruck verleihen als in einem Lied der Eingeborenen, welches durch seinen Charakter als Sterbegesang und Fluch das Letzte an Dramatik und Eindringlichkeit erreicht. Eine einfache Unterhaltung zwischen Eingeborenen und Eroberern hätte wohl kaum eine solche dramatische Wirkung erzielen können.

(9) in: *Le Français Moderne*, VI 1938, S. 1 - 16

(10) In der Intro, bei Chapelan findet Marmontel Erwähnung, wird aber abgetan mit dem Bemerkten: "...il a sombré dans l'oubli". Weitere Auswertung fehlt.

Nun bedurfte es dem Kenner überseeischer Länder nur einer kurzen Überlegung um zu entscheiden, ob dieser Sterb~~e~~gesang eines Incas in Prosa abgefasst sein solle, oder besser in Form eines Liedes in Prosa, wollte der Verfasser den Gegebenheiten indianischer Lyrik und Liedkunst Rechnung tragen. So besehen öffnet sich schon hier e i n e Quelle unseres späteren Poème en prose. Verfolgen wir dieses erste spärliche Wässerchen um zu sehen, wie es später in den zum breiten Nebenfluss der Versdichtung angeschwollenen Strom des Poème en prose einmündet.

Marmontel ist der erste, der, abgesehen von lyrischer Verfeinerung durch Versschollen, Rhythmus und Klangelemente, im Rahmen exotischer Dichtung die Prosaliedform der Eingeborenen nachahmt.

B u f f o n

Bei der Betrachtung und Einordnung mutmasslicher Entstehungsbedingungen des Poème en prose in der Zeit der Vorromantik dürfen wir B u f f o n nicht ausserachtlassen. Liegt sein Beitrag zur neuen Dichtung und Geisteshaltung auch nicht auf der bislang aufgezeigten Linie des Exotismus, so ist er dennoch indirekt damit verbunden.

Wenn sich der heranreifende Mensch der kommenden Romantik der Natur zuwendet, um hier neue Bereicherung zu finden, wenn sich sein Interesse über die engen Grenzen seines "alten Kontinents" auf Neuland richtet, wenn ihn Afrika, Süd- und Nordamerika oder die Südsee fesseln, so geht es dabei nicht ausschliesslich um das Erlebnis niegekannter exotischer Naturschönheit, sondern mit der Bewunderung des Neuen kommt in ihm auch das Verlangen auf, um all diese neuen Dinge zu wissen und schliesslich sich selbst "naturwissenschaftlich" kennen zu lernen. Dieser Wissendrang hat seine erste Quelle in der Aufklärung. Doch nunmehr, da Aufklärung und Vorromantik zu einer schwer bestimmbaren Zwischenepoche verschmelzen, tritt neben das ältere Wissenbedürfnis der Aufklärung das vorromantisch-exotischen verklärte Sehnen und Fragen nach all jenen ganz neuen, fremden Dingen, die sich im Begriffe der Natur vereinen. So stehen wir zwei Werken gegenüber, die die Zeit forderte: dem aufklärerischen eines Diderot und seiner Gruppe, und dem zweigesichtigen, vorromantischen und naturwissenschaftlichen Werk Buffons und seiner Mitarbeiter.

Noch über den wissenschaftlichen Wert seiner "Histoire Naturelle" erhebt sich seine Darlegung über den Stil. Seine Stiltheorie findet erste und wunderbarste Anwendung in eigenen Werk, von dessen

eilen auch für den "Nichtnaturwissenschaftler", vielleicht gerade eben für diesen, ein unbeschreiblicher Reiz ausgent. Kein Wunder, dass seiner Antrittsrede in der Akademie am 25 August 1753 grösster Beifall und weittragende Beachtung geschenkt wurde. Der "Discours sur le Style" bricht mit dem bisherigen und öffnet neue Tore. Der berühmte Ausspruch "Le style est l'homme même" (1) bildet zusammen mit einer Anzahl nicht minder markanter Definitionen das klarlinig-übersichtliche Gerüst seiner Ideen (2).

Es ist unnötig und ausserdem abwegig, den Einfluss Buffons auf Persönlichkeiten wie etwa Marmontel, Bernardin oder gar Chateaubriand sichtbar machen zu wollen. Buffon wirkte nicht im Einzelnen, sondern auf die ganze Zeit. Und er hätte sicherlich Rousseau nicht überstrahlen können; aber es ist nicht zuletzt gerade Rousseau, durch den, wenn auch indirekt, Buffons Lehre in die Vorromantik getragen wird.

Mehr noch als der Naturwissenschaftler ist der Philologe angetan vom Reiz und der Schönheit einer Sprache, schlägt er in der *Histoire Naturelle* etwa der Stück "Le Cygne" auf (3). Die Lektüre offenbart zweierlei: Die kurze, dennoch wohl abgerundete Darstellung; das Stück ist in fünf, fast gleichlange Abschnitte eingeteilt. Zum andern zeigt die Sprache

(1) Dieses Wort aus dem Beitext herausgelöst, wird häufig falsch ausgelegt; es hat in der Tat nichts mit dem Platonischen Ausspruch zu tun: *... λόγος ὁμοῖον τῷ σώματι* und auch nicht mit Seneca: "Oratio vultus animo est."

(2) Noch einige Buffon-Worte über den Stil:

"Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées. Si on les enchaîne étroitement, si on les serre, le style devient ferme, nerveux et concis." -- "Rien n'est plus opposé au beau naturel que la peine qu'on se donne pour exprimer les choses ordinaires... d'une manière ... pompeuse ..."

17. Discours, 9. Band, 1783. Sehr wahrscheinlich vom Mitarbeiter B e x o n geschrieben; das Stück ist dennoch nachweislich von Buffon redigiert worden.

eine meisterhafte Auswahl trefflicher Adjektive, die die gesamte Darstellung gleich einem Gemälde, das wahrlich zu leben scheint, mit den verschiedensten Wirkungen durchdringen. Das Ganze atmet natürlichen, ausgeglichenen Rhythmus. Die vom Dichter gesetzten Beistriche sind eher Cäsuren oder Versenden; ohne grosse Schwierigkeiten liesse sich eine Verseinteilung vornehmen. Aber wozu? ist es denn nicht gerade das, was Buffon vermeiden wollte? Wollte er nicht aufzeigen, dass es nicht des Verses oder Reimes bedarf, um eine Sprache aus der zweckgebundenen Form der Prosa zur Dichtung zu erheben? Man lese Buffon laut, und man erlebt, mit welcher bezwingenden, unsichtbarer Macht der Dichter uns in seine Bahn zwingt; man fühlt, wie mit der Präzision Boileauscher Dichtkunst die Kadenzen fallen, und man erkennt, zu welcher vortrefflicher Wirkung reimersetzende Effekte verhelfen können.

Der Gebrauch der dreistelligen Periode überwiegt, wobei zumeist der letzte Teil der längere ist; allerdings sind vier-, fünf- und mehrteilige Perioden nicht selten, da die häufigen Aufzählungen dies bedingen. Überreich ist die Fülle der reimersetzenden Effekte; es seien hier nur die auffallendsten (aus dem *Cygne*) angeführt:

il plaît - il décoire
on l'aime - on l'applaudit - on l'admire
son cou élevé et sa poitrine relevée ...

Ein wenig weiter findet sich sechsmal wiederholte Artikellosigkeit. Wie Glockenschläge zu einem vollen Akkord, scharf abgegrenzt, genau eingepasst in das Klangbild, fallen die Begriffe.

Dann wiederum fällt eine Echowirkung mit "tantôt" ein; schliesslich findet sich viermal hintereinander "tout". Diese wenigen Andeutungen mögen aufzeigen, welcher Art die Mittel sind, derer sich Buffon bedient, um ohne Vers und Reim den Leser in eine fest vorgefasste Diktion, in einen bezwingenden Rhythmus zu lenken und vor allem den Eindruck zu vermitteln, dass sein Werk der Dichtkunst angehört. Wäre es nicht gewissermassen ein

Anachronismus, so dürfte man manches Stück der Histoire Naturelle ein Poème en prose nennen. Von dieser hochpoetischen Stilkunst Buffons dürfen Linien gezogen werden zu den rhythmisch-stilistischen Eigenschaften des Prosagedichtes unserer Zeit. Dass ein solcher Vergleich sich lohnt, sei am Beispiel von Jules Renards "Histoires naturelles" im zweiten Teil dieser Arbeit, der Auswertung, gezeigt. Bei Buffon mit Studien zum Poème en prose anzusetzen, scheint uns jedoch gerechtfertigter und nutzbringender, als solche Linien etwa mit Klemperer von Rabelais herziehen zu wollen. Ein Vergleich dieser an sich unvergleichbaren Dichter-Philosophen im Hinblick auf ihre Stellung zum heutigen Poème en prose lässt uns sogleich die weit übertragende Bedeutung Buffons erkennen (4).

Nichts könnte besser dieses Kapitel beschliessen, als ein Wort Buffons, das nur zu deutlich seine Ansicht über die Prosa dartut:

"On a comparé de tout temps la poésie à la peinture; mais jamais on n'a pensé que la prose pouvait peindre mieux que la poésie. La mesure et la rime gênent la liberté du pinceau." (5)

(4) siehe Klemperer, Die moderne französische Lyrik.

(5) Fragment sur L'art d'écrire, wahrscheinlich noch vor 1753.

P a r n y

"Les Tamtams, dans les plaines noyées,
rythment ton chant, et ton vers est la
respiration de la nuit et de la lointaine."

"Tu cueillais une étoile au firmament
pour la rime rythmique, à contre-temps;"

Aus "Lettre á un poète" in "Chants
d'ombre".

Léopold Sédar Senghor, 1945

Evariste Parny wurde am 6. Februar 1753 auf der Insel Bourbon geboren. Dort verbrachte er seine frühe Jugend, bis er als neunjähriger zum Studium nach Frankreich geschickt wurde. Wir finden ihn als erfolgreichen Studenten zu Rennes. P.F.Tissot, wohl ein späterer Freund des Dichters, schildert im Vorwort zu einer posthumen Ausgabe der Parny'schen Werke dessen Charakter:

"Il avait tous les élans d'un coeur bien né,
mais il mettait la vérité au-dessus de tout."

Wir lernen Parny als sehr sensiblen Knaben kennen, dem schon in frühem Alter der Begriff "Liebe" besonders galt; die Pietas hat zunächst den stärksten Einfluss auf den Jüngling und veranlasst ihn, in das Kloster-Seminar Saint-Firmin zu Paris einzutreten. Dort studiert er acht Monate, beginnt aber bald, angeregt durch das tiefere Studium der Heiligen Schrift, an seinem Glauben zu zweifeln. Hier liegen Ursprünge für die späteren geistigen und freundschaftlichen Beziehungen zwischen P. und Voltaire. So legt dann Parny bald die Soutane ab, um sie mit der Uniform des französischen Heeres zu vertauschen. Er verbringt als Soldat

zwei volle Jahre in der Weltstadt Paris, bevor sein Regiment nach Indien abkommandiert wird. Eine Expedition bringt ihn nach Rio de Janeiro. Aber schon sehr bald zieht er sich zum Zwecke privater Studien vom öffentlichen Leben zurück. Die Revolution bringt ihn um ein beträchtliches Vermögen.

Im Gegensatz zu vielen anderen Dichtern dieser Zeit, gibt uns Parny keinen Aufschluss darüber, was ihn zur Dichtung veranlasste; wir vermissen in seiner Korrespondenz alle jene Hinweise, die zur vollen Erschliessung seiner Person dienlich sein könnten. Wir dürfen aber annehmen, dass ihm schon zur Zeit der frühen Jugend dichterische Sprache und Veranlagung gegeben waren.

Sein Hauptwerk sind die "Poésies érotiques", eine Sammlung elegischer Gedichte in vier Büchern, des weiteren "Les Tableaux", "Les Déguisements de Vénus", "Mélanges", "Opuscules", "le Paradis perdu", "La Guerre des Dieux", schliesslich "Lettres" und "Réponses". Er muss zu seiner Zeit sehr bekannt und beliebt gewesen sein, jedenfalls wird er allgemein über seinen Konkurrenten B e r t i n erhoben; Voltaire nennt ihn den "Tibull" der französischen Dichtung.

Mittelpunkt seiner "Poésies érotiques" ist seine Jugendfreundin und Geliebte, die Kreolin Eléonore von der Insel Bourbon. Eléonore kommt in späteren Jahren ebenfalls nach Frankreich, wird aber, da sie durch die Parny'sche Dichtung allzu bekannt geworden war, so sehr bestürzt, dass sie sich in eine abgelegene Gegend der Bretagne zurückziehen muss, um einigermaßen unbelästigt zu leben.

Parny's Verse zeigen eine beachtliche Geschicklichkeit, besonders in der Anwendung schwieriger Versmasse und ausgefallener Reime. Wir bewundern die feinsinnige Sicherheit, mit der er recht schwierige Inhalte meistert; nicht zu vergessen ist

schliesslich auch seine Prosa in den Opuscules, wo wir ihn als Dichter ausserhalb der Fassen von Vers und Reim finden.

Seine Aufnahme in die Akademie stand kurz bevor, doch liess ein früher Tod ihn dieser Ehre nicht mehr teilhaftig werden. Ein Gedicht Bérangers auf den toten Parny, wie auch die Grabrede des damaligen Präsidenten der Akademie, M.Etienne, sind beredtes Zeugnis für die Anerkennung, die man Parny, einem heute verkannten und vergessenen Dichter, damals zollte.
Er starb am 5. Dezember 1814.

+

+

+

Man möchte Bérangers Worten beinahe einen Doppelsinn beilegen: "Parny n'est rien." Denn in der Tat ist auch der Dichternachruhm mit dem Toten zu Grabe getragen worden. Es ist Mü-s-sig, die Gründe für ein solches Vergessen zu suchen; sie liegen in der Zeit begründet, die Parny folgte: Er wurde von der Romantik mit all ihren grossen Namen überstimmt, er, der in der Zeit klarer Gedanken und scharfer Formulierungen als Lyriker, beziehungsweise Elegiker, kaum über sich und seine Zeit hinauswirken konnte. So nimmt es heute nicht wunder, seinen Namen nur selten oder beiläufig in Literaturgeschichten zu finden; es lassen sich nur zwei Arbeiten nennen: Sainte-Beuve, Evariste Parny; und J.M. Bernard, Un Poète méconnu: Evariste Parny (1). Beide Besprechungen behandeln im Wesentlichen nur den Elegiker, den vergessenen Reimkünstler und aufrichtigen Sänger der Liebe, den offenherzigen Liebenden, eben jenen Parny, den seine Zeitgenossen gefeiert hatten. So ist auch nach jener von T i s s o t besorgten posthumen Ausgabe von etwa 1815 (leider undatierte Ausgabe der Librairie Romantique zu Brüssel) keine neuere Auflage bekannt, ausgenommen 1920 eine Ausgabe der den Opuscles entnommenen "Chansons Madécasses" (2). Diesen gilt nunmehr unsere Aufmerksamkeit.

Die Chansons umfassen zwölf voneinander unabhängige Lieder in Prosa; ein gemeinsames Thema verbindet sie: Der schwarze Eingeborene Afrikas. Er ist uns in zwölf Lebenslagen dargestellt, die alle zusammen uns ein typisiertes Bild des Schwarzen geben, wie es besser wohl kaum ein Kulturfilm hätte schildern können, gäbe es aus jener Zeit des Sklavenhandels solche Bilddokumente.-

Oder sollten Parny's Chansons, als Dichtung eine Fälschung, als Zeitbild eingeborenen Lebens

(1) Sainte-Beuve in RDM, VIII, S. 816-843, 1844.
Bernard in RCIL 20, D. 296-312, 1913.

(2) bei Hardouin & Gattey, 1920, NRF. Siehe Textanhang.

eine Verfälschung sein? Dies sind die beiden Fragen, die sich nach erster Lesung aufdrängen, zumal wir das Avertissement des Dichters gelesen haben, das uns von einer Übersetzung spricht. Ungeachtet der im späteren folgenden Textuntersuchungen sei voraufgeschickt, dass diese Lieder durchaus positives Material im Hinblick auf die Frage des Poëme en prose enthalten. Umsomehr erscheint dieses Avertissement unsere Vorfreude über den Fund zu trüben. Kultur und Geschichte der Völkerstämme Madagaskars können uns helfen, unser Urteil über diese Vorbemerkung des Dichters so objektiv wie nur eben möglich zu fassen. Bei diesen Bestrebungen waren zwei Dinge sehr hinderlich: Zum einen, dass neuere Schriften über Madagaskar ausschliesslich die heutige Situation des Landes im Rahmen der Wirtschaft, Kunst und Kultur beleuchten (3), wobei ich feststellen konnte, dass das Land in mancherlei Hinsicht dem französischen Einfluss unterlegen ist. Der zweite hinderliche Umstand ist die Ungenauigkeit von Reisebeschreibungen aus früherer Zeit; diese beschränken sich zumeist auf rein äusserliche Dinge des Alltags der Eingeborenen, erwähnen aber kaum Lieder oder etwa Literatur. Dennoch kann von einer geordneten, schulmässig betriebenen Literatur auf Madagaskar erst ab 1900 die Rede sein, und von diesem Zeitpunkt an müssen wir den grösseren Teil des malegassischen Schrifttums als "verfälscht" oder "übertüncht" bezeichnen. Erfolgreichere Schlüsse lässt die Geschichte des Landes zu. Hier nur die Wesenszüge:

Die Bevölkerung der Insel zerfällt in eine grössere Anzahl Stämme, die sich untereinander auf das Schärfste bekriegen. Erst im 19. Jahrhundert konnte ein grosser Fürst durch geschickte Machtpolitik das Land einen. Das Interesse europäischer Nationen an der paradisischen Insel war zu allen Zeiten gross. Bemerkenswert die Rivalität

(3) Sammlung "L'Union Française", HUBERT DESCHAMPS
Gouverneur des Colonies, MADAGASCAR, Paris, 1947,
LYAUTEY, Lettres du Tonking et de Madagascar,
Paris, 1946.

der Engländer und Franzosen, wobei letztere den Erfolg davontrugen. Engländer und Franzosen, heimlich Gegner, unterstützen jeder auf seine Art die sich zerfleischenden Stämme: mit Waffen oder mit Alkohol. Die Eingeborenen zahlten nicht selten solche Lieferungen mit Gefangenen der anderen Stämme, die sie so als Sklaven weitergaben. So erkannten die Eingeborenen im Sklavenhandel bald eine mögliche Quelle des Reichtums und Sieges, was zu fördern oder zu unterbinden ganz in den Händen der Käufer, der Europäer lag. Grundsätzlich darf gesagt werden, dass der Sklavenhandel im Interesse der Malegassen lag, und dass es für sie eher eine Enttäuschung als eine Befreiung war, als die Europäer begannen, den Sklavenhandel zu unterbinden.-

Evariste Farny war ein ernsthafter Streiter gegen das Sklavenwesen (4). Zweifellos verrät sich Farny durch seine Tendenz, die besonders auffallend in Chanson IX spürbar ist. Hier singt nicht ein Eingeborener. Hier singt Farny! Wie ist es denkbar, dass Eingeborene, die ja nur Nutzen aus dem Sklavenhandel ziehen wollen, ein solches Lied anstimmen, das sie, die Verkäufer, eigentlich nachdenklich stimmen sollte? Oder auch Chanson XI, in der die Bitte der Rettung des erstgeborenen Kindes, zumal wenn dieses an einem "unglücklichen" Tag das Licht der Welt erblickt, - ein Gebot der Religion der Eingeborenen, - besungen wird. Würde ein Eingeborener diesen durch seinen Glauben vorgeschriebenen religiösen Ritus eine "nécessité cruelle" nennen dürfen? Nein, hinter diesen Inhalten steht der sensible Charakter Farny's, dem bei seinen Reisen (4) Fritz WUNDERST, in Die frz. Vespers-Reisetrilogie erzählung und der kl.Reiseproman des 17. und 18. Jahrhunderts, 1923, Supplement XI ZfrSL.

"...Aber eines muss ihm (Farny) zugute gehalten werden: das ehrliche, innige Mitleid mit den unglückseligen Negersklaven. Seine âme sensible findet hier wirklich echte Herzensteine für das Los der Unglücklichen; sein absolutes Freiheitsgefühl baumt sich dagegen auf, und der Schüler Voltaires ist entrüstet über die täglichen spectacles de la servitude, die ihm sogar das Leben dort verleiden." (über "Voyage à l'isle de Bourbon" 1777.)

in afrikanischen Ländern solche "Unmenschlichkeiten" immer wieder begegneten, die seiner Natur zuwider waren, was ihn schliesslich hinter der Maske einer Übersetzung diese Lieder anstimmen liess. Aber im Grunde bedarf es garnicht solcher Erwägungen, um zu der Überzeugung zu gelangen, dass Parny hier nicht der Übersetzer sondern landeskundiger Autor ist.

In ihrer "Reise nach Madagaskar" (5) berichtet uns Ida Pfeiffer unter dem 24. Mai (2. Buch, S. 27):
"-...Der festliche Tag und wohl mehr noch der Genuss der Besa-Besa erregte in dem Völkchen eine so fröhliche Stimmung, dass es uns aus eigenem Antrieb seine Gesänge und Tänze zum besten gab; leider waren die einen so abgeschmackt wie die anderen. Einige der Mädchen schlugen mir voller Kraft auf ein grosses Bambusrohr, andere sangen oder besser gesagt heulten dazu so stark sie konnten - es war ein wahrhaft höllischer Lärm"

".... Der Chor der Sängerinnen, welchen der Prinz Rakoto zur Verherrlichung unseres Empfanges entgegengesandt hatte, bestand aus zwanzig Mädchen, die sich in eine Ecke des Saales kauerten und unser Trommelfell mit ihren kreischenden Stimmen erschütterten. Sie schrieen und heulten gerade so wie die Weiber und Mädchen in dem Dorfe, in welchem wir das Fest des Bades der Königin feierten ..."

Wie lässt sich diese Schilderung mit der zarten Darstellung Parny's vereinigen? Zwar liegen beinahe neunzig Jahre zwischen Parnys Zeit und Ida Pfeiffers Reise, doch sollte man annehmen, dass sich eine Negerkultur eher verfeinert, als dass sie ins andere Extrem schlägt. Johann Gottfried Herder erkennt hier zurecht:

"... je wilder, d.i. je lebendiger, je freiwirkender ein Volk ist (....), desto wilder, d.i. desto lebendiger, freier, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch, wenn es Lieder hat, seine Lieder sein!.... vom Lyrischen, vom Lebendigen und gleich-

sam Tanz-mässigen des Gesanges,(....) von lebendiger Gegenwart der Bilder, vom Zusammenhang der Empfindungen,(....) und von hundert anderen Sachen (....)- davon, und davon allein hängt das Wesen (....) dieser Lieder ab ..."(6)

Nach dieser feinsinnigen Bestimmung Herders, die in keiner Weise vollständiger und deutlicher sein könnte, ist es erstaunlich, dass er sich offensichtlich von Parny täuschen liess (oder aber er liess es gern geschehen, da die Chansons madécasses nur zu gut in seine Sammlung passten), indem er die Madegassen-Lieder in seinem Werk "zur schönen Literatur und Kunst" unter "Stimmen der Völker in Liedern" in Übersetzung aufnahm.

Heinrich M o r f, der das Thema streifte, bringt dies ebenfalls zum Ausdruck:
".... In der Lyrik der Aufklärungszeit, die korrekt, geistreich und sinnlich ist, sind germanische oder volkstümliche Töne noch wenig zu vernehmen. Schon stellt sich das Pastische ein. Der Kreole Parny schafft aus einer Mischung Ossian und esprit gaulois "madegassische Volkslieder" (1787), die auch Herder täuschen" (7) (8).

(6) Herders sämtliche Werke, ed.Fernhard Saphan, Berlin, 1885. Diese, wie auch eine ältere Ausgabe der Cottaschen Buchhandlung, Stuttgart 1830, enthält keine Anmerkungen des Herausgebers zur Frage der Echtheit der Lieder.

(7) Heinrich Morf, Die Romanischen Literaturen, IV Die Aufklärungszeit, S. 664

(8) Maurice Allem, in Anthologie poétique française, XVIIIe siècle, Paris, Garnier, o.J., schreibt zum Kapitel"Parny": "...Parny fut le plus original et le plus touchant des élégiaques des son temps;... En 1787 il publia un choix de chansons madécasses ou soi-disant telles, qui avaient, du moins, le mérite d'être pittoresques."

Wenn wir nun aber als letzte Indizien Stellen bei Parny finden, in denen er sein Nachahmungstalent offener bekennt, so darf als erwiesen gelten, dass seine Chansons madécasses eine Imitation, nicht aber eine Übersetzung sind. Wir beziehen uns auf zwei Dichtungen:

Inel et Asléga, Poème en quatre Chants imité
du skandinave.

und Les Ailes de l'Amour, imitation du Grec.

Diese Feststellung hinsichtlich der Echtheit der Chansons soll Parny keinesfalls zum Nachteil gereichen. Sehr bezeichnend bemerkt Morf den Einfluss von Ossian, der gerade in dieser Hinsicht auf Dichter von Parnys Art gewirkt hat.

(Sollte es hingegen dennoch möglich sein, den Beweis zu erbringen, dass zu den Parny'schen Inhalten original-Malegassische Vorbilder existierten, so würde dadurch wiederum nicht ausgeschlossen, dass durch die Parny'sche Übersetzung auf die europäische Lyrik ein Einfluss im Sinne der reim- und verslosen, d.h. Prosadichtung der Eingeborenen, in Richtung auf eine ähnlich geartete europäische, ausgeübt wurde)!

Wenden wir uns nunmehr dem Text zu.

Wir bemerken die kurze knappe Form (brièveté), die für das spätere P.en pr. eine nicht unwesentliche Voraussetzung ist. Obwohl die Chansons einen Zyklus bilden, kann jedes einzelne für sich bestehen, ohne an Wirkung zu verlieren, (eine Tatsache, die für Fertrand, dessen "Gaspard" ich ebenfalls Zyklus nennen möchte, gleichermassen zutrifft). Ort der Handlung ist für den Zyklus einheitlich Madagaskar, Handelnde sind Eingeborene, oder aber der Dichter selbst. (Wie etwa Chanson XII).

Den Stoff lieferte das tägliche Eingeborenenleben mit seinen Höhen und Tiefen, sich spannend von höchster Liebesglut und brennender Erotik bis zum tragischen Moment des Sklavenmarktes; es sind Szenen aus dem Eingeborenendasein, voller Leben und Geschehnisse, dabei doch schon so klar umris-

werk, deutlich wahrnimmt wie in einer filmischen Szene, die irgendwann beginnt und nie endet; denn immer bleibt die Handlung offen und wir möchten fragen: Wie weiter?

Es verlohnt sich, schon hier den Vergleich zu Bertrands Gaspard zu ziehen: Sind es beim einen Szenen aus dem alten Paris oder Flandern, so sind es beim anderen Momentaufnahmen aus einer dem Menschen von 1787 neu erschlossenen Welt: Afrika.

Abgesehen von der schon erwähnten Knappheit der Form, zeigen beide Dichter immer wieder Bestrebungen, eine gewisse strophische, wenn auch unregelmässige Einteilung zu schaffen. Neben diesem äusserlichen Anklang an Lied- und Gedichtform (der bei Bertrand bewusst gewollt ist), sind beide in mancherlei Hinsicht noch der ~~Ver~~bindichtung und dem Reim verhaftet; sie scheinen sich ohne diesen poetischen Bindeleim nicht recht sicher zu fühlen, sie suchen nach einem geschickten Ersatz. Diese Bemühung führte zu dem deutlich spürbaren Hang, durch Wiederholung bestimmter Ausrufe, Satzteile mit Refraincharakter oder Anreden, einen gewissen Ersatz für den Gleichklang des Reimes zu schaffen. Ohnedies betonten Refrainreste den Liedcharakter. Hier lässt sich folgende interessante Vergleichsliste der Kriterien anschliessen:

Parny: Chanson XII
jede Strophe endet mit:

"Nahandove, ô belle Nahandove"

Chanson V

"Méfiez-vous des blancs"

Chansonc IX

"O ma mère"

Ausserdem: "j'ai soulagé ..."

"j'ai cultivé ..."

"j'ai cueilli ..."

"j'ai t'ai garantie ..."

"j'ai t'ai porté ..."

Bertrand: La chambre gothique
viermal "si ce n'était ..."

Le macon
dreimal "il voit ..."

Harlem
fünf Strophen beginnend "Et..."

Buffon: siehe Seite 37

Chateaubriand: Atala
"Heureux ceux qui n'ont point vu .."

Was den Stil anbetrifft, so fallen die sehr knappen, anschaulichen Perioden auf; bei den handlungsmässig stark bewegten Stücken herrscht die einteilige Periode vor, die dann nach zwei- oder dreimaligem Gebrauch in einer mehrteiligen Periode ausläuft. Das Ganze durchwebt ein natürlicher Rhythmus, der an keiner Stelle gewollt oder gesucht erscheint, sondern vielmehr den echten Gefühlen entspringt, die der Dichter so schlicht ausspricht. Eine Erklärung für diese Darstellungsweise mag sehr gut in der Syntax aussereuropäischer Sprachen gegeben sein, die Parny als Kenner nachahmte. Auch bei Marmontel können wir dies bemerken. Hier liegt einer jener Kreuzwege, an dem sich klassische und neuere Sprachkonzeption trennen, und nicht zuletzt auch einer der Gründe für die Tatsache, dass eine Form wie das P.en Pr. zu einer Zeit, die zunächst noch ganz unter dem Szepter klassischer Sprachkunst und Regeln steht, nicht zu Erfolg kommen konnte. Das P.enpr. verlangt Freiheiten in jeder Hinsicht, um aus ihnen die neuen Regeln für die Gattung abzuleiten. Diese Freiheiten sind zu sehr individuell bedingt, als dass sie in einer ars poetica enthalten sein könnten. Buffon hatte die ersten Schritte getan; das Novum wurde ohne grössere Kritik hingenommen, da ja er nicht mit Dichtung im engeren Sinne des Wortes aufwartete, sondern mit einer Histoire naturelle, einem streng zweckgebundenen Werk. Parny aber tritt als Dichter im eigentlichen Sinne auf,

aber als solcher vermochte er nicht gegen den Strom zu schwimmen, die Zeit für das P. en pr. war noch nicht gekommen. Es ist im Grunde dieselbe Einstellung des Publikums, gegen die auch Bertrand zu kämpfen hatte; seine Druckanweisungen sind bereitetes Zeugnis dieser Schwierigkeiten.- (9)

Die Erotik, allgemein sparsam angewandt, passt sich mit selbstverständlicher Natürlichkeit der Dichtung Parnys an und verleiht ihr einen seltenen Glanz. z. B. regt unsere Sinne sehr stark an. Die Eindrücke, die er vermittelt, sind sehr vielgestalt; nehmen wir Chansons XII:

"les cris de l'oiseau nocturne" akkustisch

"la pleine lune" Lichteffect, visuell

"la rosée naissante humecte mes cheveux"

(Tastsinn)

"je l'ai parfumé de fleurs" Geruchssinn

Ist dies die Reihe allgemeiner, schildernder Empfindungen, so steigert er sich nunmehr ins Erotische:

"digne de tes charmes" die körperliche Schönheit,

"le froissement du pagne" verheissungsvolles Herannahen der Geliebten,

"le mouvement de ton sein sous la main qui le presse"

Was nun folgt ist ungebundene volupté; sie ist natürlich, - nicht, weil Parny der Dichter dieser Zeilen ist - sondern weil der natürlichen Dichtung die natürliche Erotik nicht fehlen darf, auch nicht der Imitation, soll diese echt nachempfunden sein. Wir finden diese Art der Erotik in varler Andeutung

bei Chateaubriand, von Baudelaire und andern Modernen nicht zu sprechen (10).

Hier ist die Erotik aufs Engste verbunden mit der sensibilité (wie auch der sensualité), von der Trahard sagt, sie sei eigentlich immer und zu jedem Zeitpunkt literarischer Epochen vorhanden (er weist sie auch für die Klassik nach) (11).

Nur Bertrand fehlt diese erotische Empfindsamkeit, obwohl das eine oder andere Stück bei ihm durchaus erotischen Charakters ist; aber es ist bei ihm eher eine rokokomässig versteckte, tändelnde Erotik, spielerisch zwischen die Zeilen gestreut, sie schwingt mit, ist galant, aber sie wird durch nichts weiter als die Situation, durch einen verfänglichen Zufall geschaffen (12). Hingegen kommt die erotische sensibilité -ungleich einer plumpen Erotik- durch feinnervige Anregungen unserer Sinne zustande. Sie wird geschaffen durch den Duft der Haut, des Haares, durch den Teint, durch das Gewand und schliesslich durch die Schönheit des Körpers selbst. Natürliche Erotik erschafft sich selbst, sie teilt sich uns offen mit durch echte Empfindungen, sie spricht zu uns durch das Mittel des Wortes, während die konventionelle Erotik, nennen wir sie die "falsche", etwas ist, das im Rahmen der an sich korrekt dargestellten Situation

(10) Der Vergleich mit Baudelaire "Un hémisphère dans une chevelure" liegt besonders nahe; hier, wie auch bei Parny, entspringen die mannigfaltigen Empfindungen, besonders aber jene erotischer Art, den verschiedenartigen Sinneswahrnehmungen. Bei Baudelaire herrschen die des Geruchsinnes vor. Bei Parny hingegen handelt es sich vornehmlich um Gesicht, Gehör und Tastsinn, die die Phantasie des Dichters anregen.

(11) Pierre TRAHARD, Les Maîtres de la Sensibilité Française, au XVIIIe siècle.

(12) wie etwa in L'office du soir, Stück VI des 2. Buches.

"Vermutungen" seitens des Lesers zulässt (oder solche gar fordert); im Grunde ist solche Erotik immer nur das Kind der Phantasie des Lesers.-

Besonders interessant ist das zeitgenössische Urteil. La Harpe's LYCEE steuert zwar zum Thema XVIIIe siècle reichliches Material bei (das fast ausschliesslich im Lobe alles Klassischen und in der Verwerfung alles Neuen aufgeht), aber er wusste offensichtlich nichts über, vielleicht aber auch nichts gegen Parny zu sagen. Nur im Anhang zu diesem umfangreichen Werk findet Parny Erwähnung. P a l i s s o t (Mémoires sur la Littérature) (13) nennt Parny einen "poète aimable et plein des grâces, qui a fait beaucoup de vers faciles naturels, voluptueux, comme on en faisait dans le bon temps, (qui) n'est jamais tombé dans cette afféterie, ce persiflage, ce jargon tant reproché à M. Dorat et ses élèves."

Ein M. D u s s a u l t ist voll des Lobes (Annales littéraires, 1814):

"Les poésies élégiaques de M.de Parny ...sont particulièrement des chefs-d'oeuvre de grâces, de sentiment et de style: elles suffiraient pour lui assurer une place dans les premiers rangs de notre littérature."

Bezieht sich dieses Urteil nur auf die elegische Dichtung, insbesondere die "Poésies érotiques", so sagt Dussault zu den späteren Werken des Dichters (ebenfalls Annales littéraires, 1814):

" ... en général M.de Parny conserva toujours l'élégante pureté de son style ...".

In all diesen frühen literarischen Schriften finden sich nie Bemerkungen über die Chansons

(13) Supplément au Cours de Littérature, ou Choix de Jugements des Ecrivains française sur les Littératures anciennes et modernes. Tome second 1822 zu Paris, bei Ledoux.

madécasses. Sicherlich waren sie in der hohen Woge der Poésies érotiques untergegangen und wurden wohl nur als Beigabe oder Gelegenheitsschöpfung empfunden, zumal sie zumindest in ihrer äusseren Form gegen die "Regel" verstiessen, auf die La Harpe zu jeder Zeit pochte, und bei deren geringster Missachtung er strenge Rügen erteilte. Dussault's Urteil von der eleganten Reinheit des Stils kann auch von der modernen Kritik bestätigt werden (das elegische Moment natürlich beiseite gelassen), dies vielleicht umso leichter, wenn wir dem K r e o l e n Evariste de Parny des 18. Jahrhunderts, dem Dichter der Chansons madécasses, vergleichsweise ein Ebenbild zur Seite stellen in dem kolonial-französischen Dichter Léopold Sédar S e n g h o r mit seinen "Chants d'Ombre".

So stehen sich 1787 und 1945 gegenüber. Über 150 Jahre bedeutsamer literarischer Entwicklung trennen diese beiden; der Vergleich lässt uns erkennen, wie vorausschauend Parny dichtete und was ihm zum vollendeten P.en pr. fehlte. (14)

Was die beiden zeitlich so verschiedenen Talente verbindet und sie somit ähnlich erscheinen lässt, ist die afrikanische Geisteshaltung, sowohl hinsichtlich des Inhalts, wie der Form. Auch hier wie bei Parny entzückt die Erhabenheit reinen Stils. Der Rhythmus kommt bei Senghor zu besonderer Bedeutung. Hatte auf diesem Gebiet Parny jede bewusste Betonung vermieden und zweifellos mit Rücksicht auf seine Zeit eine weichere Art gewählt, so wird der Rhythmus bei Senghor zur Negertrommel; dies zeigt sich nicht nur in den kurzen Perioden, sondern auch in der Sprache. Auch Senghor liebt die Stropheneinteilung zur Betonung des Liedmässigen. Auffallend sind seine Reim- und Refrainrudimente, wie etwa in "Joal" siebenmal "je me rappelle". Von seltener Schönheit und exotischem Zauber ist das Lied "Femme noire". In dieser Darstellung übersteigt Senghor's Kunst die eines Parny um ein Vielfaches. Ein solches Bild verstand Parny nicht zu malen, denn bei diesem Gemälde spricht

(14) Eine Auswahl der Chants von Senghor im Textanhang.

nicht nur die Situation, hier atmet jedes Wort doppelten Sinn, sei es als Rhythmus, als Farbe, als Empfindung oder als Symbol. Parny stellt lediglich die Szene dar, erfüllt sie mit gewisser Polemik und sensibilité. Auch in diesem Gedicht fällt die strenge Stropheneinteilung auf, sogar übereinstimmende Verszahl ist bewahrt, die letzte Strophe, vielleicht eine Art envoi, ausgenommen. Das Refrainrudiment "femme nue, femme noire" prägt sich tief ein durch seinen Rhythmus wie durch die alliterierende Wirkung der Konsonanten f und n. Ähnlich einprägsame Stellen sind: "qui est vie" gegenüber "qui est beauté"; In der zweiten Strophe zweimaliges "savane"; schliesslich in der zweiten Strophe der rhythmische Gipfelpunkt "tamtam sculpté, tamtam tendu".

Es lassen sich noch verschiedenste Kriterien erarbeiten, etwa in der ersten Strophe die klangliche Kontrastierung été und midi, oder die Vorliebe für dunkle Vokalwerte: sombres extases du vin noir, ... qui grondes sous les doigts ... ta voix grave de contre-alto ... usw. - Aber diese kurze Untersuchung soll uns erkennen lassen, wo bei aller anfänglichen Ähnlichkeit der tiefwurzelnende Unterschied zwischen beiden Dichtern liegt: Zum einen ist Senghor ein Naturkind Afrikas, Parny ein Kreole mit "esprit gaulois". Zum zweiten liegt zwischen beiden der Symbolismus, dessen Wirkungen bei Senghor nur zu deutlich spürbar sind, während Parny in seiner Darstellung - wenngleich sie eine Prosadichtung ist - im Letzten der klassischen Idee verhaftet ist.

Dennoch erlaubt dieser spontane Vergleich vielleicht eine positive Aussage zum Wesen und Ursprung des Poème en prose. Wir zögern nicht, Sédar Senghor's "Chants d'Ombre" Prosagedichte zu nennen. Erscheint nach diesem Vergleich ein Rückschluss auf Parny zu gewagt?

Lassen wir diese Frage bis zur Gesamtdarstellung in der Auswertung.-

Chateaubriand

"Atala (Les Chasseurs)" bietet uns in den verschiedenen, in den Text eingewobenen Indianerliedern die klassische Vorstufe schlechthin des Poème en prose (1).

Durch die gesamte Erzählung hindurch wird die stilistische Einheit gewahrt; die eingeschobenen Lieder stellen in keiner Weise einen Einschnitt dar; die Rahmenerzählung geht ohne spürbaren Übergang in dem Lied auf. Äusserliche Anzeichen einer Verschiedenheit sind nur die im Lied genauer beobachteten Strophen: Wir erkennen drei Kernstrophen, sowie zwei (die erste und letzte) Refrainstrophen.

Zunächst spricht der werbende Indianer von sich selbst in der ersten Person:

"Je devancerai" "J'ai attaché"

Sodann kommt er ohne Umschweife zum Zwecke seines Unterfangens: Das erstrebte Ziel ist Mila, von ihr berichten die beiden umfangreicheren Mittelstücke, deren letzteres schon beinahe den Charakter eines Gebetes annimmt; die aufpeitschenden, inbrünstigen "puisse" verklingen, einem Seufzer gleich, beruhigend im "ah! laissez-moi.." der letzten Refrainstrophe. Wollte man versuchen, mit den der Musik zu Gebote stehenden Mitteln eine auf das besprochene Atalalied zutreffende musikalische Skizze zu entwerfen, so wären wohl etwa folgende Begriffe anzusetzen:

1. Refrainstrophe:

Eine im Moderato von recht gleichförmigen Vierteln getragene, spannungslose Melodie.

(1) M. Chapelan nennt alle Poèmes en prose bis einschliesslich Rimbaud und Baudelaire "classique", gegenüber den "contemporains".

Die (eigentliche) erste Strophe:

Die Melodie verharret für die Dauer einer halben Note auf dem Hochtönen von "amour", "craintes" und "espérances", wodurch der straffe Charakter der vorausgegangenen Gleichförmigkeit unterbrochen wird.

Die zweite Strophe: (Mittelstück)

Hier muss man ein "un poco più agitato" (ma con anima) vorschreiben, belebt doch der Gedanke an die Geliebte den durch das naturgebundene Schlagen unseres Herzens vorbestimmten Rhythmus.

Die dritte Strophe:

Sie verlangt nicht nur ein weiteres "agitato" und "accelerato", sondern auch eine Zunahme an Lautstärke, jedoch keinesfalls zum dröhnenden "forte", sondern vielmehr ein dem "maestoso" angepasstes "mezzoforte"; diese Strophe ist "appassionato" zu überschreiben.

Die letzte (2.Refrain-)Strophe:

Hier herrschen "rallentando" und "diminuendo", um wieder zu den gleichmässigen Moderato-Vierteln der ersten Refrain-Strophe zurückzukehren. Es sei nicht so sehr an einen abrupten Schluss gedacht, sondern eher an ein recht gleichförmiges "moriendo", das sich ganz im Fortgang der Novelle auflöst, dessen bestimmter Rhythmus jedoch noch lange dort nachklingt.

+

+

+

Unverkennbar sind die Einschnitte der Cäsur:

"je devancerai les pas du jour/
sur le sommet des montagnes/
pour chercher ma colombe solitaire/
parmi les chênes de la forêt./

Streng hebt sich diese Form der Mitteilung in knapper vierteiliger Periode gegen den grossen Reichtum der ausladenden Perioden ab, in denen Mila beschrieben wird:

" Mila a les yeux d'une hermine/
et la chevelure légère d'un champ de riz;/
sa bouche est un coquillage rose/
garni de perles;/
ses deux seins sont comme deux petits
chevreaux sans tache,/
nés au même jour, d'une seule mère."/

Als wesentliche Stütze dieser angereicherten Periode empfinden wir die Ergänzungen "d'une hermine", d'un champ de riz" und "de perles", die abgesehen von der Klangwirkung den vom Dichter gewollten Rhythmus vorbedeuten; darüberhinaus sind sie der Zeichnung als solcher nicht unbedeutende Farbabstufungen. Es kann nicht Aufgabe unserer Darstellung sein, die letzten lyrischen und poetischen Werte dieser Dichtung zu erschliessen, doch seien jene typischen Merkmale immer wieder betont, um aus ihnen durch den Vergleich Schlüsse hinsichtlich unserer Fragestellung zu ziehen.

Die zuvorzitierte Stelle der Beschreibung der Geliebten, "Mila a les yeux ..etc." ist in anderer Hinsicht noch bemerkenswert, da sie sich in der Anlage wie der Ausdrucksweise stark an die des Hohelieds der Bibel anlehnt. Wir lesen in Cantique des Cantiques IV,5:

"tes deux mamelles sont comme deux faons
jumeaux d'une chevrette, qui paissent
le muguet."

Und Cantique des Cantiques VII,3 abermals:

"Tes deux mamelles sont comme deux faons
jumeaux d'une chevrette."

Welch enges Verhältnis besonders Chateaubriand zur Bibel hatte, zeigt sich an vielen Stellen seiner Werke, sodass diese offensichtliche Anlehnung

und in diesem Falle nicht sonderlich verwundert, entspricht doch die Schilderung des Hoheliedes in starkem Masse dem, was der Dichter für sein natürliches (indianisches) Liebeslied anstrebte. Zum anderen ist die Darstellung im Hohelied so ungebunden, so natürlich und frei von allem Herkömmlichen, dass man sich die gleichen Worte sehr wohl im Munde eines Narturkindes denken darf.(2)

Klemperer schreibt in einer Fussnote zu Atala: "Es ist überall zu beachten, wie eng sich der Stil der Erzählung (der rahmenden Sätze) dem der Indianerlieder anpasst. Man kann die gesamte Novelle als Poème en prose auffassen und die Indianerlieder als eingefügte Prosagedichte im engeren Wortsinn"(3) Natürlich lässt sich die "Musikalität" durch die ganze Novelle hindurch verfolgen, und auch der Lyrismus ist im ganzen Werk gleichbleibend wirksam, doch kann nicht geleugnet werden, dass die Indianerlieder in dieser Hinsicht Höhepunkte sind und das Gesamtwerk überragen. Dies bewirken nicht nur intensivere Darstellungsweise und zwingenderer Rhythmus, sondern auch technische Mittel wie Stropheneinteilung, Refrainwirkungen und sonstige Gleichklänge, die wir gelegentlich als Reimrudimente ansprechen. Wir bemerken des weiteren bei Chateaubriand die Neigung zur Anwendung gewisser Elemente der Erotik, die jedoch im Vergleich zu Parny weit zarter und feinnerziger sind. Aber es ist keinesfalls jene an "sensualité" geknüpfte Erotik; Chateaubriands Darstellung liegt vielmehr der Begriff der Fruchtbarkeit und Mutterschaft zugrunde, wenn der Liebende in schlichten Worten das Bild der Geliebten zeichnet. Man mag es eher eine paradiesische Erotik nennen wie sie aus Genesis und Hohelied durch alle Schriften des Alten Testaments auf uns gekommen ist.

(2) Hierzu zwei Arbeiten: L. Méry, Atala et la Bible, in RLC III, 1920, S. 99-115; und: E. Dick, Les Sources de Chat. Festschrift zur 100. Geburtstag in Zürich XIV. 910.

3) Klemperer. Mod. frz. Lyrik, S. 97, 2.

Der Vorromantiker Chateaubriand erstrebt mit über-
vollem Herzen, nicht zuletzt aus religiösen Motiven,
den paradiesischen Urzustand, der den Menschen als
Teil der Natur umschliesst.

+

+

+

Mme de Staël

Indem wir uns nunmehr Mme de Staël zuwenden, brechen wir zwar mit unserer Tradition und verlassen die bisher verfolgte Linie der unmittelbar exotisch- oder naturgebundenen Inhalte, doch ist ihr Beitrag zum Poème en prose ebenso bedeutend wie der Chateaubriands, auch wenn zunächst keine gemeinsamen Ansatzpunkte gegeben zu sein scheinen.

Der Roman "Corinne" (1807) schliesst einen Prosa hymnus an Italien ein, die sogenannte "Improvisation de Corinne au Capitole". Schon das Vorspiel (die rahmenden Sätze) zur grossen Improvisation "La Gloire et le Bonheur de l'Italie" auf dem Kapitol bereitet die Szene mit allen "sensations" vor:

"un char construit à l'antique ..."
"abondance des parfums dans l'air..."
"pots de fleurs..."
"Tapis d'écarlate..."

Zu diesen Eindrücken gesellen sich die akkustischen:

"
Vive Corinne! Vive le génie!
Vive la beauté!"
"L'émotion était générale..."

Auch Lord Nelvil unterliegt diesem Fluidum:

"... avant même qu'une impression
plus vive le subjuguât ..."

Schliesslich die Zeichnung Corinnes:

"son costume était très pittoresque"
"vêtue comme la Sybille du Dominiquin"
"ses bras étaient d'une éclatante beauté"
"se taille grande, mais un peu forte.. "

Schliesslich ruft man ihr das Leitmotiv ihrer Improvisation zu:

" La Gloire et le Bonheur de l'Italie!
s'écria-t-on autour d'elle d'une voix
unanime. -Eh bien, oui, reprit-elle, déjà
saisie..."

Hier bestätigt Corinne, dass alle voraufgegangenen "sensations" ihre Empfindsamkeit aufs Höchste entfacht haben. All die mannigfachen Eindrücke, Akkustische, visuelle, Farben, Düfte, schliesslich ihr antikes Gewand und die Fahrt in jenem Wagen, haben ihre Sinne und ihren Geist vorbereitet, nun drängen sie zum Werk, zur Dichtung, das geliebte Italien zu besingen. Italien ist für Corinne mehr als nur ein geographischer Begriff. In XIV,4.Kapitel, werden uns Corinnes Empfindungen für Italien offen dargestellt; sie nimmt Abschied von Rom und Italien und spricht von der Stadt:

"Cette ville possède un charme pour ainsi
dire individuel. On l'aime comme un
être animé."

Alsdann spricht sie zu den verschiedenen Städten:

"Adieu, terre des souvenirs ... où
l'enthousiasme se ranime ... par l'union
intime de l'âme avec les objets extérieurs."

Schon nach dieser Darstellung des Rahmens zu Corinnes Hymnus lassen sich psychologische Ähnlichkeiten mit Atala aufzeigen. Der Indianer singt zum Lob seiner Geliebten, Mila, wobei seine Sinne gelenkt werden vom Reiz, den "charmes" der Geliebten; Corinne singt gleichermassen Liebe, Liebe zu Italien, das mit seinem "charme individuel" für sie ein be-seeltes Wesen ist. So besehen wird die Improvisation gleichsam zum Liebeslied. Corinnes Haltung gegenüber Italien wird bestimmt durch die "transports de l'âme", die in Verehrung, Liebe und Lob die Dichterin Worte und Diktion finden lassen, die das Wesen üblicher Romanprosa überschreiten. Besehen wir den Hymnus,

so lässt sich äusserlich auch hier zunächst eine Art Stropheneinteilung feststellen. Die Zeilen sind weniger stark an Regelmässigkeiten gebunden, die Rede schwingt freier und spiegelt durch Länge oder Kürze die jeweiligen Empfindungen der Sprecherin. Diese Tatsache allein lässt schon vermuten, in der Benennung der Dichtung improvisation. Es handelt sich also nicht um ein Lied, dem zugrundeliegender mit uns eine feste Liedmelodie denken dürfen. Der Liedcharakter ist bei Corinne völlig ausgeschlossen, wodurch zwangsäufig auch Elemente, die Versschöffen, Reim- und Refraincharaktere, weitgehend ausgeschaltet sind. Gewiss erlaubt allein die Redeweise gelegentliche Anwendung ihrer gewisser Mittel: Wiederholungen, emphatische Interjektionen, rhetorische Fragen und dergleichen. Diese lassen sich an verschiedenen Stellen des Stückes nachweisen. Inwiefern tritt also die Improvisation aus dem literarischen Rahmen heraus, und, wollten wir sie beim Stand der augenblicklichen Untersuchungen einordnen, dürfte sie literaturhistorisch eher mit Montesquieus Invocation oder Bossuets Orationen in Verbindung gebracht werden. Allein der Rahmen, die Umstände, die zu Corinnes Improvisation hinführen, rechtfertigen ihre Berücksichtigung in dieser Arbeit. Es handelt sich hierbei um folgende Kriterien:

Die lebendige Darstellung einer Szene, unter Einbeziehung von Farben, Düften, Lauten und dergleichen;

ein gewisses Mass an "sensibilité" sowie auch "sensuelleté"; gewisse der Rhetorik entlehnte Mittel zur Hebung des Stils: die Improvisation selbst wird schon durch den Inhalt auf ein höheres poetisches Niveau als das der Prosa schlechthin gehoben.

A l p h o n s e R a b b e

Es **heisst** in der Mottenkiste des ausgehenden 18. Jahrhunderts und des anbrechenden Neunzehnten stöbern, will man Dichter einer Art wie R a b b e finden. Diese ganz im Verborgenen arbeitenden *poetae minores* sind gleichsam der Teppich auf dem die Grossen der Literatur vorwärtsschreiten; nicht selten haben ersteredie Idee, letztere aber dafür den klingenden Namen.

Wir wissen nicht sehr viel über Rabbe; die Literaturgeschichten schweigen sich auch über ihn. Eine treffliche Bemerkung findet sich bei V.L. Saulnier, im Kapitel "Satellites et Caricatures du Romantisme (1)". Hier, in der Gruppe der "Affranchis", wird Rabbe genannt:

"Appliqué avec choix et retenu par les maîtres de chœur, le programme donne des chefs-d'oeuvre. Appliqué avec outrance par de moins doués, il donne des choses curieuses et d'où ~~naissent~~ naissent plus tard parfois de grandes réussites, mais qui ne sont guère pour l'instant que des ébauches: chez A. R a b b e (Album d'un Pessimiste),... Rabbe, contre le contrôle social, proclame le droit au suicide;...

"Viens donc, ô Mort, ô ma divinité favorite" (Rabbe)..."

Der "Centaure" von Rabbe erschien zunächst im Album d'un Pessimiste, am 25. September 1822, wurde dann aber 1825 in den Annales Romantiques gesondert veröffentlicht. Nach Tributien soll G u é r i n s

(1) La littérature du siècle romantique, Paris 1948. R a b b e: 1786 zu Riez in den Basses Alpes geboren. Werke: 1822 Album d'un Pessimiste, Einzelstück: Le Centaure. Letzte Auflage des Album 1924, ed. Jules Marsan.

Centaure 1835 oder 1836 entstanden sein, das heisst, gerade zu dem Augenblick, da die posthume Ausgabe der Rabbeschen Werke erschien (bei Dumont, Paris, 1835). Es soll durch diese Gegenüberstellung keinesfalls der Ansicht Ausdruck verliehen werden, es handele sich bei Guérin um ein Plagiat, stehen sich doch die beiden Kentaurendichtungen in mancherlei hinsicht sehr fern. Wir möchten bestenfalls die Vermutung äussern, dass allein das "Kentaurenmotiv" auf Guérin gewissen Einfluss gehabt haben mag und ihn zu eigener Arbeit auf diesem Gebiet anregen konnte. Doch lässt sich auch dies durch nichts beweisen. Wiewohl wir dem Rabbeschen Centaure keinen besonderen Wert in literarischer Hinsicht beimessen, wird er doch bei reinem Formvergleich mit dem Guérin-schen sehr interessant.

Rabbes Centaure tönt verhalten Pessimismus und Missachtung; die Weltflucht wird dargestellt und ist, abgesehen von dem erotischen Erlebnis, Hauptgegenstand des Inhalts. Der Ausgang ist versöhnlich, da er uns hoffen lässt, dass der (liebe-)suchende Centaure (sprich Rabbe) im "Lande jenseits des Flusses bei dem hohen Gebirge" endlich die ersehnte Ruhe findet.

Diese Auslegung des Centaure, die somit in jeder Hinsicht subjektiv und persönlich ist (subjektiv im Hinblick auf den Autor), wird durch verschiedene Bemerkungen Victor Hugos bestätigt, die wir in seinem "Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie (1822-1841)" im Kapitel "M.Alphonse Rabbe" finden. Wir erfahren hier entscheidende Ereignisse aus dem Leben Rabbes, die ihn letztlich zu dieser seiner Philosophie trieben:

"M.Rabbe avait été très beau; une affreuse maladie l'avait défiguré.

Ses paupières, ses nerines, ses lèvres étaient rongées; plus de barbe, et des dents de charbon. Il n'avait conservé que ses cheveux, dont les boucles blondes

flottaient sur ses épaules, et un seul œil, dont le fier regard et le sourire ferme et franc jetait encore un éclair de beauté sur ce masque hideux."

"M. Rabbe était fataliste."

Die Schilderung Hugos lässt uns sehr bald erkennen, warum Rabbe in seinem Centaure so sehr das Motiv der Schönheit betont. Der Kentauer ist beides: hässlich und schön: "beau monstre"! Noch deutlicher aber erkennen wir Rabbe im Kentauern, wenn wir bei Hugo lesen, dass Rabbe, der entstellte, in der Zurückgezogenheit lebende, seiner Kräfte dennoch keinesfalls beraubte Dichter, eine sehr junge und sehr schöne Bedienstete hielt, die, wie Freunde Rabbes, Hugo, Lamennais und Nodier, bald herausfanden, seine Geliebte in Dienerkleidern war.

Bei Rabbe "il n'y avait pas de domestique; le lorsqu'on entra dans la salle à manger, tout était sur la table; les assiettes de rechange étaient à portée des convives. A un moment une porte s'ouvrit et l'on vit entrer une jeune et jolie fille en tenue de servante et qui portait gentiment un petit bonnet ruché. M. Rabbe se leva en colère et lui demanda durement pourquoi elle venait sans être appelée. Le pauvre enfant sortit et ne rentra plus."

"Une autre fois encore, étant chez M. Rabbe, M. Victor Hugo entrevit, par une porte entrebâillée, la jeune fille au petit bonnet. M. Rabbe alla fermer la Porte presque brutalement.

On finit par savoir qu'il était l'amant de la jolie fille, et qu'il l'adorait. Est-ce par jalousie qu'il la cachait à tout le monde? Ou par honte d'avoir accepté l'amour de cette belle enfant, ravagé comme il était?"

Betrachten wir die Schilderung Hugos im Zusammenhang mit dem Inhalt der Dichtung Rabbes, "Le Centaure", so fällt uns die Antwort nicht schwer: Rabbe hat die schöne servante vor der Welt geraubt, um sie allein für sich zu besitzen, er, der er tatkräftig wie immer war, und doch entstellt. Zusammen

mit der Geliebten flieht er diese Welt, er schliesst sich und sie vor allem ab (musste er doch nicht zuletzt in solch delikatzen Dingen die Rivalität Hugos fürchten).

Die Geliebte starb vor Rabbe. Ein Brief Rabbes an Victor Hugo ist beredtes Zeugnis einer grossen Liebe, die selbst der Tod nicht scheiden konnte:

"...Je revenais de placer quelques fleurs sur une tombe où j'ai tellement laissé mes pensées que vous m'auriez pris pour un insensé...mes larmes sont déjà taries, mais mes regrets seront éternels. Celle qui vient de me quitter avait, sous des formes vulgaires, une âme dont j'avais seul le secret; dans son ignorance et dans sa candeur, elle s'ignorait elle-même, et j'étais tout au monde pour elle. Son voeu le plus ardent a été rempli, elle a exhalé son souffle dans mes bras. Je reste amèrement seul."(2)

Rabbe verstarb plötzlich in der Nacht des 1. Januar 1830. Er hatte einen Umschlag auf sein entstelltes Gesicht gelegt, wobei er zuviel Opiumtinktur genommen hatte. Ob dies Versehen oder Absicht war, bleibt ungeklärt.

Unter seinen Papieren fand man dies:

"L'homme arrivé à un certain degré de souffrance peut sans remords disposer de sa vie."(2)

Sein Mass an Leiden war durch den Tod des geliebten Menschen voll geworden.

+

+

+

(2) Alle Zitate aus V.Hugo, V.H. raconte par un témoin de sa vie, 1822-1841, Kapitel XXXIX.

Äusserlich zerfällt der "Centaure" in zehn kürzere Teile, die sich auch inhaltlich als gewisse Einschnitte auswirken. Wesentliche Teile des an sich nicht sehr langen Stückes sind in Rede und Gegenrede abgefasst und vermitteln so einen Eindruck der Unmittelbarkeit des Geschehens. So ungefähr verfährt auch Guérin, obgleich bei ihm nur der Centaure selbst spricht, jedoch wird uns durch Anreden die Gegenwart eines stummen Gesprächspartners offenkundig (Mélampe). Rabbe lässt jedoch die geraubte Cymothoë antworten; es gibt Argumente, das Stück wird zur Szene; Guérins Centaure jedoch ist Bericht! Insofern weichen beide vom Liedmässigen ab (Rabbe hierin mehr noch als Guérin!). Auch fehlt bei Rabbe all das, was wir bislang an Reimrudimenten, Refrainresten oder Versschollen nachweisen konnten. Aber auch Guérin lässt diese Kriterien missen. Diese beiden Vertreter (nunmehr bereits des 19. Jahrhunderts) haben ihre Prosadichtungen demnach entschieden vom Einfluss der Versdichtung losgelöst.

Was den späteren, durchaus philosophischen Kentauern Guérins von dem Rabbes abhebt, das ist die Variation der romantischen Auffassung. Guérin stellt seine Religion dar; so wird seine romantische Welt anstatt zum leicht verschleierten Bild gefälligen Entzückens, zum Mythos. Von der Felsenhöhle über den Fluss bis hin zum Gebirge und der weiten Ferne ist bei Guérin alles Mythos, Ausdruck und Darstellungsmittel seiner Religion.

Wie anders dagegen doch Rabbe! Gewisslich ist bei Rabbe die Natur auch verschleiertes Mittel zur Darstellung seiner persönlichen Situation, auch sie gibt den Rahmen ab für Rabbes "Philosophie" (Wenn bei einer solch menschlichen Situation wie der Rabbes von "Philosophie" überhaupt die Rede sein muss). Dennoch spielt die Natur bei Rabbe eine untergeordnetere Rolle; Rabbes Centaure verheisst der geraubten Schönen ein besseres helleres Land. Welch ein Unterschied zwischen Guérins dunkler Höhle (ténèbres d'un jour reculé) und Rabbes kristallner Grotte! Diese eher noch vorromantisch zu deutende bukolische Arkadialandschaft Rabbes wird überdeckt von einer

an Empfindungen reichen Handlung. Sensualité und volupté herrschen vor.

"impatient de désir"

"il la soulève avec amour"

"il la prend, il la serre contre sa
poitrine d'homme, exhale mille soupirs
et couvre de baisers ses paupières mouillées
de larmes"

"je t'aime"

"paroles d'amour"

"redoutables caresses"

"il étouffe sur la bouche de sa captive un
plaintif murmure"

"Cymothoë ... s'abandonne aux transports de
cet amant singulier"

"la grâce majestueuse des traits de l'homme"

u.s.w.

Mit dieser Fülle allzu offener Erotik ist Rabbe ins Extrem geraten. Wir verfolgten von Parny her über Chateaubriand den Hang, der Dichtung ein Gutteil Erotik beizumischen, was, wie wir feststellen konnten, in vielen Fällen der Dichtung zum Vorteil gereichte. Doch Rabbe verkennt die wohlgesetzten Grenzen und lässt Erotik zum wesentlichen Element der Handlung werden (Allerdings liesse sich dieser Hang psychologisch mit der Krankheit und der damit verbundenen Zurückziehung aus der Öffentlichkeit erklären).

Die Sprache Rabbes birgt keine sonderlichen Schätze: in drei- und vierteiligen Perioden, unterbrochen von einteiligen, plätschert sie in der Art journalistischer Novellen dahin (3). Nur mit Mühe lassen sich hier und da schöne Klangfarben auffinden; rhythmische Elemente sind kaum stärker vertreten als in französischer Prosa schlechthin. Gewiss trifft Rabbe nicht den Geschmack des modernen

(3) Rabbe war sowohl in Marseille als auch später in Paris hauptsächlich als Journalist sehr erfolgreich.

Lesers, doch kann allein die Aufnahme des "Cent-
taure" in die "Annales Romantiques" bedeuten, dass
seine Zeit doch noch eher Verständnis für seine
Dichtung aufbrachte, waren es doch auch erst zehn
Jahre seit Parnys Tod. Was uns veranlasste, Rabbe
in diese Arbeit einzubeziehen, war nicht nur die
mehr oder weniger zufällige Gleichheit des Themas
mit Guérin, sondern neben der romantisch darge-
stellten Erotik, die novellenartige, allerdings
weit kürzere szenische Darstellung einer Episode,
die sich im Falle Rabbes eigentlich nur in ihrer
knappen Form dem späteren Poème en prose nähert.
Bei aller Kritik an der Dichtung Rabbes ist sie
ein bedeutsamer Stein im Fundament des Poème en
prose, erlauben uns doch gerade die Schwächen
seiner Dichtung Rückschlüsse auf das, was das We-
sen eines vollendeten Poème en prose ausmacht.

A u s w e r t u n g

"C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins le fameux "Gaspard de la Nuit", d'Aloysius Bertrand, que l'idée m'est venue de tenter quelque-chose d'analogue..."

Diese Worte Baudelaires sind nicht nur authentischer Beleg für die Quelle, soweit es sich um die neue Form handelt, sie stellen gleichermassen die Tat dar, derer es bedurfte, um das Poème en prose mit einem Schlage zur literaturwürdigen Gattung zu machen. So ist es rein zufällig, dass damit Bertrand zum geistigen Vater des Poème en prose wurde. Für Bertrand war es keinesfalls leicht, sein Werk in der geeigneten Weise herauszubringen; er war unbekannt; er arbeitete gelegentlich journalistisch; jedoch war er sehr ehrgeizig und - hatte eine Idee!

Es sollte nicht untersucht werden, in wie weit er, Bertrand, von seinen Leidensgenossen, den poetae minores, Anregungen erhalten hat, von kleineren Dichtern, die sich verschiedentlich an dieser seltsamen poetischen Zwitterform des Poème en prose versucht hatten, wie das Vorausgegangene am Beispiel Rabbes zeigen konnte. Wir wollten auch nicht untersuchen, in wie weit Bertrand, der als geschickter Nachahmer galt, sich anderweitig anregen liess. Halten wir ihm mit Baudelaire zugute, mit Geschmack und Geschick vornehmlich mittelalterliche Vorwürfe aufgegriffen und in vielen kleinen Genrebildchen gleichsam mit Worten gemalt zu haben (1). Betonen wir den

(1) Die Dichtung wurde zu allen Zeiten der Malerei verglichen. Wir schöpfen hier vielmehr bei Baudelaire direkt ("...la peinture de la vie ancienne ..."), der es im Hinblick auf das Poème en prose zweifellos in tieferer Bedeutung gebraucht.

"malerischen Effekt", die Kunst, mit Worten zu malen, so dass vor dem geistigen Auge des Lesers ein Bild entsteht, in Perspektive, Licht und Schatten, Wärme und Kälte, unendlich tief und doch begrenzt, gleich einem Rembrandt; denn das, was sich bei Bertrands Vorgängern oder Zeitgenossen, einem Rabbe oder Forneret (2) findet, ist zwar schon etwa die Hülle, der rohe Rahmen, doch ist deren Bild noch stumpf, flach, ohne Farbabstufungen und Perspektive; es ist der Versuch zu etwas Neuem, der Versuch blieb. Rabbe zum Beispiel, fehlte offensichtlich die Fähigkeit, mit Worten zu "sehen", mit Worten ein Bild zu schaffen, das nicht Phantasie sei, sondern wahres Leben. So wie Bertrand das mittelalterliche Leben in knappen Szenen mittels Worten in Farbe und Bewegung umsetzte, so erleben wir bei Baudelaire eine der tausend Episoden, die sich tagein, tagaus unter den Dächern von Paris wiederholen,- und nennen dies Poème en prose!

Unserem Gedanken kam die Literaturgeschichte helfend entgegen. Wir hatten zu Eingang die Prosa als Grundlage der höheren Form, des Poème en prose, dargestellt. Was lag also näher, als bei den prosateurs anzusetzen, mit dem Erfolg, dass uns bei Bernardin und Buffon das "Malen" im Sinne des "peindre d'après nature" anempfohlen wird. Doch müssen wir uns hüten, dieses "peindre d'après nature" im allgemeinen Sinne zu verstehen, wie etwa als "naturgetreu schildern", käme dies doch höchstens einer Reproduktion gleich; vielmehr wollen wir es im Sinne Baudelaires und Bertrands verstanden wissen, als "aus Worten geformte Natur". Gewisslich setzt letzteres das erstere als Vorstufe voraus, doch übersteigt das echte Wortgemälde die Reproduktion an

(2) Wir ersparten uns die eingehendere Besprechung Fornerets im ersten Teil. Xavier Forneret 1809-1884, aus der Bourgogne; weitgehend unbekannt, besonders geschätzt von A. Breton und den Surrealisten. Werke: 1838 Vapeurs, ni vers ni prose, 1840 Pièce de pièces, Temps perdu. Kurze Leseprobe im Textanhang. S.

Wert um ein Vielfaches. Um diesen Effekt voll zu erreichen, sind dem Wortgemälde bestimmte Mittel gegeben, die später ausführliche Erwähnung finden sollen.

Kommen wir zum ersten Schluss: Eines der Kriterien des Poème en prose muss die Darstellung und Zeichnung eines möglichen Lebens "d'après nature" sein, wobei dem Wort die Kraft der Farbe zukommt, dem Rhythmus die Pinsel- und Strichführung, so dass also sogenannte "Zweckprosa" und Alltagsrede nur Schwarzweiss-Skizzen ~~die~~ feinere Schattierungen sind, dass dann aber durch Hebung der Rede eine Verfeinerung eintritt, bis schliesslich die gehobenste und vollendetste Prosa, die wir nunmehr unter gewissen Gegebenheiten "Dichtung" und Poème en prose nennen mögen, mittels der Kraft des Wortes zu buntem, das heisst wahrem Leben entsteht.

Diese grundsätzliche Feststellung zum Charakter des Poème en prose, beziehentlich seiner Vorstufen, birgt einen weiteren Schluss in sich, der durch die einzelnen Dichtungen an sich bewiesen wird:

Das Sujet, der Gegenstand muss so sehr beschreibenden, schildernden Charakters sein, dass er "malbar" ist, das heisst, es darf weniger eine Idee sein, sondern es muss vielmehr eine "Situation" darstellen, die in Form von Rede und Gegenrede, Geste und Handlung beschrieben, das heisst, gezeichnet werden kann, wobei sich das Bild vom "Gebannt-sein-auf-einen-Moment" ablöst und Bewegung annimmt; so wird es zur Szene, deren örtlicher wie zeitlicher Raum jedoch auf das Knappste beschränkt bleibt, um so den Charakter eines, und nur eines Bildes zu wahren. Betonen wir das Kennwort "Situation" und "Szene", und sichten wir hierauf unser Material: Bei den frühen, in Roman oder Erzählung eingebetteten Stücken, ist die Situation durch den umgebenden Handlungsrahmen gegeben; diese Stücke beginnen also unmittelbar mit der Szene, das heisst, in allen Fällen als beschreibende Rede, wobei nicht selten der stets vorhandene "Beschreibungsdrang" stark überwiegt. (Siehe Fussnote 3 nächste Seite)

Ist die Situation nicht durch eine rahmende Handlung vorausgeschickt, so wird sie nicht selten eigens dem Stück beigegeben, eine Tatsache, die von besonderer Bedeutung bei der zweiten Vorstufe, wir möchten sagen, den s e l b s t ä n d i g e n Dichtungen, ist. Frühestes Beispiel hierfür ist Parny, doch ist ihm hier Rousseau eigentlich noch voranzustellen, wenn auch dessen Dichtung durch ihre Länge noch nicht so deutlich die Formen des späteren Poème en prose erkennen lässt. Dieser selbe Zug lässt sich über Rabbe, Bertrand, Baudelaire bis zu Guérin verfolgen (4).

Gelegentlich strahlt die Szene durch Beschreibung oder Rede soviel Situation aus, dass es in dieser Hinsicht keiner weiteren, einleitenden Erklärung bedarf; somit kann also Situation bereits durch die Szene gegeben sein. Hier fügen sich die verbleibenden Beispiele bei Parny, Bertrand und Baudelaire ein.

-
- | | | |
|-----|--|-----------------------------|
| (3) | <u>Marmontel</u> , Chant de Mort, | monologisch |
| | <u>Chateaubriand</u> , Atalalieder, | monologisch |
| | <u>De Staël</u> , Corinne Improv. | monologisch |
| | <u>Guérin</u> , Centaure | monologisch (?) |
| (| <u>Montesquieu</u> , Invocation, | monologisch |
| (| <u>Volney</u> , Les Ruines, Invoc. | monologisch |
| (4) | <u>Rousseau</u> , Lévite | monologisch +
dialogisch |
| | <u>Parny</u> , Chansons mad. 8,9,
1,4,6 | monologisch +
dialogisch |
| | <u>Rabbe</u> , Centaure | dialogisch |
| | <u>Bertrand</u> , Gaspard | monologisch +
dialogisch |
| | <u>Baudelaire</u> , Spleen | monologisch +
dialogisch |

(Klemperer druckt in seiner Ausgabe "Die moderne französische Lyrik" im Falle der Atalalieder nur das eigentliche Prosagedicht, begleitet lediglich von wenigen rahmenden Sätzen, die für die unmittelbare Schaffung der Situation nötig sind, damit sich die Szene voll entfalten kann. Dies gibt uns einen guten Beweis für die innere Kraft, derer das Poème en prose bedarf, soll es zu vollem Leben kommen. Gerade im Falle Chateaubriands wären gar keine rahmenden Sätze nötig gewesen, gibt doch die erste Strophe des Liedes die erforderliche Einleitung zur Schaffung der Situation.- Es ist dies dieselbe innere Kraft, die Bertrands Stücke einzeln, ohne jede organische Verbindung, bestehen lässt.)

Goethe spricht uns von gemalten Fensterscheiben:

"...Kommt aber nur einmal herein!

Begrüsst die heilige Kapelle;

Da ist's auf einmal farbig helle,

Geschicht und Zierrat glänzt in Schnelle,

Bedeutend wirkt ein heller Schein;..."

Bevor wir die Kirche betreten, um im Innern den Schein der Fenster zu erleben, wollen wir zunächst noch beim Rahmen des Fensters verweilen.

Die französische Prose kommt, historisch gesehen, vom Versroman her; durch langsam fortschreitende Auflösung, die eine Anzahl Zwischenstadien hervorbrachte, wird die Form des Romans gefunden; dieser beginnt schon bald, sich je nach der Epoche in Stil und Gehalt, Wesen und Form zu wandeln. Mit dem Anschwellen des Lyrismus in der Zeit der Vorromantik und Romantik zeitigt die Prosa des Romans zeitbedingte, neue Mittel: Dies ist der Augenblick, da eine klare Scheidung von Poesie und Prosa schwer wird. Die Prosa wird immer mehr aus ihrer Grundlage als nüchternes Mittel der Mitteilung gehoben und nähert sich durch lyrische Verfeinerung der Poesie, ja sie wird zur Poesie. So schafft die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem Roman oder der lyrischen Kurzform, der Novelle, poetische Gebilde, die

zunächst gattungsmässig nicht eingeordnet werden können. Nicht nur dies, diese "Romane" wiederum enthalten Dichtungen, für die Boileau keinen Namen gehabt hätte; die Verfasser bemühen sich redlich um die Benennung. Montesquieu(5) nennt seine "chose singulière" eine *I n v o c a t i o n*; Marmontel weiss seinen Roman "Incas" nicht recht unterzubringen, er schwankt zwischen "Histoire" und "Poème"; die darin eingeschlossene Dichtung nennt er "chant". Parny nennt seine Nachahmungen "chansons". Chateaubriand weicht aus und gibt dafür das Verb "chanter". Mme de Staël endlich nennt es vorsichtig "improvisation", und noch ein Bertrand strauchelt, und entschliesst sich im Hinblick auf die Inhalte zu der Benennung "Fantaisies".

Dass innerhalb eines Romans oder einer Erzählung gelegentlich ein Lied, sei es ein Volks- oder Liebeslied, eingeflochten wird, nimmt uns nicht wunder, selbst wenn dieses *L i e d* garkein echtes, das heisst ursprüngliches Volkslied, sondern ein vom Autor für den bestimmten Zweck eigens verfasstes ist. Von diesem Blickwinkel aus bedeuten Marmontels Totenlied des sterbenden Indianers oder Chateaubriands Atalalieder nichts aussergewöhnliches. Auffallend ist nur die Form. In den behandelten Beispielen konnten wir Stropheneinteilung, ja sogar Verse nachweisen, obwohl innerhalb der "Strophen" die volle Zeilenlänge ohne Rücksicht auf den "Vers" ausgedruckt war; aber wir konnten keinen Reim finden. Der Leser jener Zeiten wird dies sicherlich vermisst haben, war denn gerade damals der Streit um den Reim voll erlitten. Wir kennen Buffons klares Urteil; der Abbé de P o n s, in einer Dissertation sur le Poème épique (1738) sagt:

"Je crois donc que l'art des
vers est un art frivole;..."

(5) Der Text der Invocation, obwohl im ersten Teil nicht näher besprochen, ist im Textanhang wiedergegeben.

Könnte man den Verszwang aufheben, würde nichts verloren, sondern eher etwas gewonnen werden.

F o n t e n e l l e (Traité sur la Poésie en général, 1751) bekennt, dass zwar der Vers und Reim dem Ohr sehr schmeichle, dass dabei aber meist weniger ausgesagt wird oder sogar etwas ganz anderes, als man beabsichtigte. Auch Voltaire neidete dem Engländer die Freiheiten in dieser Hinsicht, aber er bekennt sich dennoch zum Vers und Reim - obgleich, wie er gesteht, der Dichter s o (im Falle der Versdichtung) viel mehr Worte machen muss, um zum Ziel zu gelangen. Kurz, der Streit wird von den Verfechtern des Verses und Reimes gewonnen, was somit eine Fortdauer klassischer Regeln insbesondere auf dem Gebit des Theaters und des Poème bedeutete. Die eigentliche Poesie war bei diesem Streit um die Prinzipien ohnedies ausgenommen, da sie grundsätzlich bei der klassischen Regel verharnte. Umso erstaunlicher sind daher jene Prosadichtungen, die dem Leser als Einlage im Roman oder der Novelle dargeboten werden. Es mag die Kritik jener Zeit den Verfasser entschuldigend zugute gehalten haben, dass sie doch nur "prosateurs" seien. Wo stellen wir aber dann Parny hin? Er ist kein Prosateur! Er ist Versdichter, grosser Reimkünstler, der gefeierte Tibull der Zeit! Und dieser Dichter schreibt selbständige "Volkslieder" in Prosa.-

Wir haben die Echtheit dieser Volkslieder, das heisst, die Frage ob Imitation oder Übersetzung, von allen Seiten beleuchtet und kamen zu dem Schluss, dass es sich dabei um Originaldichtung handeln muss. Jedoch im Hinblick auf die Form (der Prosa) sind sie eine Nachahmung der Eingeborenendichtung, die unter dem Deckmantel der "Übersetzung" der im Hinblick auf Prosadichtung recht kritischen Zeit vorgelegt wurden. So besteht denn kein Zweifel, dass Marmontels Chant de Mort und Chateaubriands Atalalieder zumindest in der Form als Prosalieder ausgesprochene Nachahmungen der Eingeborenendichtung sind.-

Um nunmehr den entscheidenden Schritt in Richtung auf die Entstehungsbedingungen des Poème en prose zu tun, bedarf es der Frage nach der Art der "Situationen" und "Szenen" in den mutmasslich frühesten Stücken. Die untersuchten Beispiele miteinander verglichen, zeitigen interessante Ergebnisse: Alle massgebenden Belege weisen deutlich starke exotische Züge auf (6). Es war bereits im ersten Teile angedeutet worden, unter welchen Umständen der Exotismus entstanden ist. Die geistesgeschichtlichen Grundlagen dieser Neigung einerseits, sowie die verhaltene Stellung der Poesie, das heisst, der lyrischen Versdichtung, andererseits, sind Tatsachen die den Gedanken an die mögliche Schaffung eines neuen poetischen Gefässes zulassen, nicht zuletzt, weil die Geister jener Zeit sich ganz neuen und anders gearteten Einflüssen gegenüber aufgeschlossen zeigten. Der Kreis der Welt, der interessierte, hatte sich viel weiter gespannt. Das kleine Europa war nicht mehr Mittelpunkt. Das Zeitalter einer nach innen gerichteten Selbstvergötterung wich dem welt-offener Interessen, der Aufklärung, der Kolonialpolitik, der eigentlichen Eroberung der Erde. Neben den unzähligen Erfahrungen, die der Mensch jener Zeit in sich aufnahm, haben sich gerade dem Dichter ungeahnte Gefilde aufgetan, nicht etwa nur im Hinblick auf Thema und Stoff, sondern auch im Bezug auf Anregungen durch die Dichtungsformen bis dahin unbekannter oder verkannter Völker anderer Kontinente. Diese Erweiterung des geistigen Horizontes, geogra-

(6) Marmontel, Incas

Parny, Chansons Madécasses

Bernardin de Saint-Pierre, Paul et Virginie

Chateaubriand, Atala

Wir dürfen wohl auch Rousseaus biblische Landschaften und Völkerstämme in den Bereich des Exotischen einbeziehen.

Es bleibt die Frage, ob mythische bzw. bukolische Arkadialandschaft "exotisch" ist. Bei der Definition "exotisch gleich fremdländisch" dürften auch die Kentauerndichtungen Rabbes und Guérins einbezogen werden.

phisch gesehen, führte als Reflex in der europäischen, besonders aber in der französischen Literatur zum Exotismus. Dieser Exotismus äussert sich sehr verschiedenartig, in reinen Naturexotismus Marmontels und Bernardins, im rassisch-psychologischen Exotismus Parnys, im psychologisch-philosophischen Exotismus Voltaires, nicht zu vergessen Chateaubriands vorromantischer Naturexotismus. Hinzukommt, dass die genannten Autoren, Voltaire ausgenommen, überseeische Länder im Zuge von Expeditionen und Reisen kennengelernt haben oder gar selbst solchen Ländern entstammten; was wunder, wenn diese sich dann für Form und Inhalt der Eingeborenendichtung interessierten, um sie dann selbst in ihrer eigenen exotischen Dichtung in Form und Inhalt zu verwerten. In der Tat steht die Eingeborenendichtung der Form des Poème en prose am nächsten: kannten doch die Suaheli, die Araber, die Malaio-Polinesen oder die amerikanischen Indianerstämme keinen Reim!

Es liegt ausserhalb der Reichweite dieser Arbeit, die Frage der Originalität der Chateaubriandschen Atalalieder usw. zu erörtern. Hierüber liegen reichhaltige Arbeiten vor und J. Pédier hat in dieser Frage zweifellos das letzte Wort gesprochen. Bei R a u h u t, "Das Prosagedicht", finden wir darüberhinaus die Situation am Beispiel dargestellt (7). Chateaubriands älterer Freund P a r n y bekennt die Anleihe, wiewohl wir ihm dabei nicht in vollem Umfang glauben wollen:

"...J'ai recueilli et traduit quelques chansons qui peuvent donner une idée de leurs (der Malegassen) usages et de leurs mœurs. Ils n'ont point de vers; leur poésie n'est qu'une prose soignée. Leur musique est simple, douce, et toujours mélancolique." (8)

(7) siehe Rauhut, Prosagedicht, S. 8-12

(8) aus dem Vorwort Parnys zu den Chansons Madécasses.

Dieses Avertissement will weniger verstanden sein im Hinblick auf die Sache, sondern unter Berücksichtigung der Tendenzen jener Zeit hinsichtlich der Form, für die Parny eine Begründung haben musste. Deshalb beeilt er sich zu betonen, dass die Malegassen keinen Vers kennen, dass ihre Dichtung eine gepflegte Prosa ist. Chateaubriand wiederum brauchte seinen Liedern eine solche Entschuldigung nicht beizugeben; das richtige Verständnis seiner Lieder wird durch die rahmenden Textstücke vorbereitet. Ausserdem war zu seiner Zeit das französische Lesepublikum bereits so sehr mit den Problemen des Exotismus vertraut, dass es ohne Schwierigkeit ein "Indianerlied" erkannt hätte.

Nachdem nunmehr aber nach der "Trockenzeit" der französischen Versdichtung um die Jahrhundertwende auch hier wieder neue Blüten spriessen, hat es Bertrand nicht leicht, seine Dichtung ins rechte Licht zu rücken. Wie ausführlich gibt er doch dem Drucker Anweisungen, wie seine Gedichte zu setzen seien; er macht dem Setzer genaueste Vorschriften über den Satz, das Arrangement, die Zeilenabstände, und er ist vor allem bemüht, die strophische Einteilung zur Geltung zu bringen, sodass man auf den ersten Blick glauben möchte, man habe es mit einer Versdichtung zu tun. Hier geben wir einen Auszug aus seinen "Instructions à M. le Metteur en Pages":

"...Règle générale: - Blanchir comme si le texte était de la poésie..."

"...Il jettera de larges blancs entre ces couplets comme si c'étaient des strophes en vers."

Selbst die in seinen Gedichten häufig beobachteten "drei Sternchen" zwischen den Strophen finden hier bereits Erwähnung. Wir können Bertrand diesen Eifer nachfühlen, denn der Setzer wird wohl sehr zu seinem Erstaunen mit dem "Gaspard" die erste Gedichtsammlung in Händen gehabt haben, die weder Reim noch Vers aufwies und dennoch wie Poesie gedruckt werden sollte.

Auch Mme de Staël entschuldigt sich gewissermassen für die "Prosawiedergabe" des Hymnus, der wohl eigentlich von der Dichterin Corinne in Versen gesprochen worden war, wenn wir die Verfasserin richtig verstanden haben:

"...Il était d'usage que le poète couronné au Capitole improvisât ou récitât une pièce de vers avant que l'on posât sur sa tête..."

"Elle se fit entendre dans des vers pleins de charmes, dont la prose ne peut donner qu'une idée bien imparfaite". (9)

Immerhin zeigt die angebliche Prosawiedergabe des Hymnus an Italien (wie auch die anderen Prosaliedstellen in Corinne (10)) deutlich die ursprüngliche Stropheneinteilung; wir wollen nicht bezweifeln, dass die Improvisation der Corinne tatsächlich in Versen abgefasst war, das heisst, dass ihr ein bestimmtes Versmass zugrunde lag; aber es bleibt doch die Frage, ob dann diese Verse auch Reime gehabt hätten. (Zwei Fragen erheben sich: Sollte es Mme de Staël in der Tat nicht möglich gewesen sein, hier in Vers und Reim zu dichten? oder aber: Übertrefft nicht, besonders in diesem Falle, die spontane Prosa die Versdichtung an Wirkung und Eindringlichkeit?) Wie dem auch sei, vergessen wir doch nicht, dass wir einen Roman auslegen. Dennoch ist diese Sachlage von Interesse, da sich Mme de Staël als Verfasserin indirekt für die Prosawiedergabe entschuldigt, könne diese doch nur ein unvollständiges Bild von den echten Reizen der Corinneschen Dichtung vermitteln. Ob dieser Zug nur den schriftstellerischen Versuch darstellt, die ohnedies schon sehr hochfliegende lyrische Prosafassung in ihrem Werte noch zu steigern, das heisst, dem Leser den Eindruck zu vermitteln, als habe die ursprüngliche Fassung alle Erwartungen bei weitem übertroffen, - oder ob es sich tatsächlich in vollem Umfang um

(9) in Corinne II,3

(10) Improvisation dans la campagne de Naples, XIII,4; Dernier Chant de Corinne, XX,5.

eine "Entschuldigung" handelt dafür, dass es die Verfasserin wagt, dem Leser **anstelle** einer angeblich ursprünglichen Versfassung ~~eine~~ solche in Prosa vorzulegen, diese beiden Fragen müssen in ihrer letzten Konsequenz wohl immer unbeantwortet bleiben und gestatten höchsten mutmassliche Äusserungen. R a u h u t will die Improvisationen ohnedies nicht allzu hoch eingeschätzt wissen, gehen sie doch im allgemeinen nicht sonderlich über den herkömmlichen Redestil mit den üblichen rhetorischen Mitteln hinaus. Ich neige zu der Ansicht, dass die vorliegende Prosafassung volle Absicht der Verfasserin war, die durch die vorgeschobene Entschuldigung glauben machen will, es habe noch eine vollendetere Versform vorgelegen, und dass darüberhinaus der letzte Grund für dieses Manöver - ähnlich Parny und Bertrand - nur die geschickte Bemäntelung und Verschleierung einer Prosaliedform ist (die der Diplomatin de Staël zweifellos gut gelungen ist). Es ist beinahe unmöglich, solche Fragen noch heute zu lösen, war doch für Chateaubriand oder Mme de Staël, für Parny oder Bertrand, die Frage Prosa oder Vers eine untergeordnetere, solange die Dichtung als solche erfolgreich war, beurteilte doch die literarische Welt Chateaubriand nicht nach seinen Indianerliedern, sondern ausschliesslich nach dem Gesamteindruck von Atala, so wie eben auch Corinnes Improvisation im grossen Romanwerk nur eine Episode ist. Allein die Tatsache, dass sich die Dichter wegen gelegentlicher Verwendung der Prosa in der Dichtung, das heisst, in Gattungen, die schlechthin der Domäne der Dichtung (lies Versdichtung) gehören, wie etwa Lieder, Hymnen usw. zu entschuldigen suchen, ist deutlicher Beweis, dass einmal ein solcher Brauch zu ihrer Zeit nicht üblich war, und dass zum andern die Dichter sich voll bewusst waren, hier etwas geschaffen zu haben, das aus dem klassisch bestimmten Rahmen ihrer Zeit - trotz aller neuen Ideen, die Romantik und Vorromantik mitbrachten - heraustrat und einer sorgfältigen Einführung bedurfte.

Auf diese Ebene stellte sich früher erst recht Montesquieu mit seiner Invocation, die er dem erstaunten Herausgeber als "chose singulière" darstellt (11); aber auch die geschickteste Formulierung Montesquieus hätte die Literaten von 1748 kaum beruhigen können, wäre die Invocation tatsächlich in der geplanten Weise erschienen. Da hatte es doch Volney mit seiner Invocation zu "Les Ruines" (La loi Naturelle) von 1791 leichter, eine Anrufung, die sich in der Form beträchtlich der Montesquieus nähert. Es verlohnt sich nicht, Volney in den engeren Rahmen unserer Untersuchungen einzubeziehen; sein Werk ist als Reisebeschreibung sehr genau und wird als solche geschätzt. Rauhut erwähnt in diesem Zusammenhang das gesamte Werk; zugegeben, dass "Les ruines" einen eigenartigen Stil zeigen, der in seiner kurzen Periodenart uns an die oft sehr gleichförmigen "versets" der Bibel gemahnt, so sehen wir doch hierin noch keinen Grund, dieses Werk in vollem Umfang unserer Liste der "klassischen Poèmes en prose" hinzuzufügen. Vielmehr scheint mir für unsere Belange die Invocation von Interesse, schliesslich aber auch nur, um aufzuzeigen, dass diese Form der Prosadichtung, wie sie Montesquieu versuchte, gelegentlich Nachahmer gefunden hat.

Ebenfalls ausserhalb der Bahnen unserer Betrachtung bewegen sich die Vertreter religiöser und sozialer Dichtung in Prosa, von Bossuets Oraisons bis zu Lamennais' Paroles d'un Croyant; in diesen Werken spricht weniger das dichterisch-Lyrische Element, als vielmehr der stets spürbare Einfluss kirchlicher Predigt, der Litanei und vor allem der Bibel, dem Alten Testament. Im Falle Lamennais müssen wir ohnedies bedenken, dass er die Form, wie er selbst bekennt, einem polnischen Pilgerbuch entnahm. Diese Entstehungslinie entfernt sich somit für unsere Begriffe zu sehr

(11) siehe Klemperer, Mod.frz. Lyrik, S. 96

vom lyrisch-ursprünglichen Charakter der Prosadichtung und bewegt sich vielmehr auf dem Boden gebundener Zweckmässigkeit. Wiewohl kein Zweifel besteht, dass diese Reden um nichts weniger spontan sind, als etwa eine lyrische Dichtung (und nicht selten kann man sie sogar poetisch nennen), so verbannt sie doch obiges Argument aus der eigentlichen Gruppe der Vorläufer des Poème en prose; sie bilden allenfalls einen Nebentrieb, der in der äusseren Form wie im Hinblick auf gewisse technische Kunstgriffe dem Poème en prose nahesteht.

Vielmehr hat unsere Untersuchung im ersten Teil eine Reihe nicht zu verleugnender Grundzüge aufgezeigt, die sich für die Vorstufendes Poème en prose als charakteristisch erwiesen haben, Grundzüge, die sich in der einen oder anderen Form besonders stark ausgebildet, bis zum Prosagedicht der Gegenwart erhalten haben. Die unmittelbaren Gegenüberstellungen Parny-Senghor oder Rabbe-Guérin konnten nur Andeutung dieser Zusammenhänge sein. Wir erkennen jedoch, dass sich in der Geschichte des Poème en prose gewisse Eigenschaften vererbt haben. Konnte so Parny ein Beispiel für den Exotismus sein, Rabbe eines für die Anlehnung an mythologische und antike Elemente, so liesse sich schliesslich auch noch für den "Naturalismus" ein Vergleich vorbringen. Wir hatten Buffons romantischen Naturalismus der Histoire Naturelle einen Ehrenplatz unter den frühesten Vorläufern des Prosagedichtes angewiesen; in Jules Renard (12) finden wir den modernisierten Naturalismus, in Form und Darstellungsweise sich eng anschliessend an das grosse Vorbild. Nicht zuletzt der Titel lässt die Verbindungslinien ahnen:

"Histoires Naturelles"

Dem Textanhang ist Renards Cygne angefügt.

(12) Jules Renard, 1864-1910. Er ist der Vertreter des "Naturalismus", der Darstellung der Natur, im 20. Jahrhundert. Seine Tiergeschichten zeichnen sich aus durch verfeinerte dichterische Wesensschau. Durch seinen eigenartigen, epigrammatischen Stil gelangte (renard'sche Fontaine)

Durch diese Vergleiche soll keinesfalls bedeutet werden, dass die erarbeiteten Charakteristika grundsätzlich das Prosagedicht ausmachen, sondern sie wollen nur sagen, dass diese Merkmale, einzeln oder gepaart, in jedem Prosagedicht mehr oder weniger als Grundtöne mitschwingen und somit mitbestimmend sind für das Wesen dieser Dichtung.-

"Le romantisme fut avant tout un renouvellement de la sensibilité humaine."

Dies lesen wir bei T r a h a r d (13). Mit der sensibilité finden wir ein Phänomen, das sich vielgestaltig abgewandelt durch die ganze Literatur jener Epoche zieht und dort neue moralische Werte schafft (14). Ausgangspunkte sind Rousseau und Bernardin. Die sensibilité kann sich sehr verschiedenartig äussern, sie ist hier "larmoyante", dort reine "sensualité", wiederum polemisch, gelegentlich auch höchst erotisch. Die Art der sensibilité bestimmen in Frankreich nicht zuletzt fremde Einflüsse. Was wunder, wenn die besprochenen Vorläufer des Poème en prose unter diesem Einfluss stehen. Benehmen wir Chateaubriand der sensibilité, was bliebe von seinem Werke? Ist es nicht eben die sensibilité, die all die zahlreichen Rückwanderer aus der Fremde Amerikas und Afrikas beim Lesen des Liedes "Heureux ceux qui n'ont point vu la fumée des fêtes de l'étranger..." entzückt ausrufen liess: "Seht, das ist wahr! Das ist Dichtung!" Lassen wir auch die hinsichtlich der erotischen Stellen bei Chateaubriand immer wieder aufgeworfene Streitfrage, ob es sich um "amour" oder "érotisme" handelt; will man dem Dichter und seiner Absicht gerecht werden, kann die Antwort nur "amour" lauten. Doch allein die Tatsache, dass ein dieser Linie entstammendes Element vorhanden ist, spricht für dessen Bedeu-

(12) Fortsetzung der Fussnote "Jules Renard":
er zur Form des Poème en prose. Hierbei kam ihm seine hervorragende malerische Darstellungsgabe zu Hilfe: Histoires Naturelles, 1896.

(13) Trahard, Sensibilité, Band 1, S. 7

(14) Es sei hierbei besonders an Rousseau gedacht.

tung (15). Bei Chateaubriands Freund P a r n y erübrigt sich diese Frage: Hier regiert - zumindest stellenweise - reine Erotik, frei und ungebunden durch Konventionen; sie ist makellos, aufgezeichnet nach dem Bilde reiner naturempfundener Liebe bei den Eingeborenen (vielleicht ein Sittenspiegel, ein Lehrbuch der Moral?) R a b b e hingegen, das verspüren wir sofort, steht hart am Rande abschüssiger Erotik, aber nach einem Hinweis auf das Lebensschicksal des Dichters, erkennen wir seine reine Absicht, die ihm zur Ehrenrettung gereicht: Er sucht eine bessere Welt und flieht alles Herkömmliche.

Es hiesse über das Ziel hinausschiessen, wollte man die sensibilité zur absoluten Grundbedingung des Poème en prose machen. Schon die Betrachtung Bertrands lehrt uns eines Besseren: Seine Themata erlauben keine direkte sensibilité; man darf ihm ehestens eine indirekte sensibilité beilegen insofern, als er beim Leser eine rege Vorstellungskraft erweckt. Hier stoßen wir auf die Kernfrage des Problems der sensibilité: Ist sie in der Dichtung greifbar, sichtbar, - oder liegt sie ganz beim Leser, ist sie individuell bedingt durch die Gabe des Lesers mitzuerleben? Damit eng verbunden ist die Frage nach direkt wirkender, offener sensibilité, der extravertierten, und der nach innen gerichteten, zunächst nur für den Dichter selbst bestimmten und durch ihn zur Wirkung kommenden, der introvertierten sensibilité. Erstere Art findet sich vornehmlich in Vorromantik und Romantik (diese letztere jedoch mit einigen Ausnahmen); die typischsten Vertreter sind Bernardin und Rousseau. Der zweiten Art gehören Guérin, Bertrand, Mallarmé und Baudelaire an. Diese Gegenüberstellung zeigt auf, dass die sensibilité besonders in der extravertierten Art, unter dem direkten Zwang der Zeit und ihrem Geschmack, für die frühen Vertreter der Vorstufen

(15) Siehe hierzu Maurice S o u r i a u, Histoire du Romantisme en France, Tome Ier, S. 176-177

des Poème en prose einegegebene Notwendigkeit war. Schwankungen und Strömungen haben dieses Muss abgewandelt, doch hat sich das Prinzip der sensibilité mit wenigen abstrakten Ausnahmen bis zur heutigen Form des Prosagedichtes erhalten.-

Nach all diesen durch die Geisteshaltung bedingten Gesichtspunkten bleibt uns die Erwähnung der Reim- und Refrainrudimente und Stropheneinteilung. Die Einzeluntersuchungen und Vergleiche sollten veranschaulichen, wie die Dichter bei allem Mut, sich von der "Regel" zu entfernen, doch nach einem gewissen Halt suchten, sei es in Form periodisch wiederkehrender Ausrufe, ganzer Satzteile, Anreden, bestimmter Kenn- und Leitwörter oder dergleichen, die durch ihre Wiederholung einen Reim oder Gleichklang vortäuschen. Wir vermerken, dass bei lyrisch besonders hochstehenden Dichtungen dieses Bedürfnis stark in den Hintergrund tritt (Chateaubriand). Am Vergleich liesse sich ausserdem zeigen, dass auch noch die Modernen sich gelegentlich dieses "Täuschungsmittels" bedienen, ohne dass für sie dazu schulmässig ein Zwang bestünde. Auf derselben Ebene bewegt sich die Stropheneinteilung, wie auch die nicht ausser acht zu lassende Frage der Länge eines Prosagedichtes. Soweit sich die Prosagedicht-Vorstufe an eine Liedform anlehnt (Marmontel, Parny u. Chateaubriand), befleissigen sich die Dichter einer angemessenen Kürze und lassen darüberhinaus im Druck wie auch inhaltlich scharfe, strophenähnliche Einschnitte erkennen. Rabbe, Guérin und Mallarmé, die sich vom liedmässigen Charakter eines Poème en prose entfernen, neigen zu längeren Dichtungen, und auch ihre strophische Einteilung ist unregelmässiger. Baudelaire bestätigt, dass Bertrand den Typus des Poème en prose geliefert hat, dessen Kürze und Knappheit bestechen. Seine Form der Stropheneinteilung kann man schlechthin die klassische nennen. Baudelaire selbst hat sich im Wesentlichen an dieses Vorbild gehalten, sodass die mittlere Länge, sowie die annähernd regelmässige Stropheneinteilung, für das moderne Poème en prose allgemein zur Regel wurde.-

Nach Sichtung dieses Materials lassen sich abschliessend folgende Kriterien zusammenstellen, die im allgemeinen oder auch zusammen bestimmend sind für das Wesen des Poème en prose. Einige dieser Merkmale sind Eigenart ihrer Zeit und dürfen nicht aus ihren Verhältnissen gelöst werden, wollen wir nicht wesentliche Zusammenhänge zerstören. Gewisslich kann jene Zeit der Vorromantik und der Romantik nicht den Anspruch erheben, das Poème en prose geschaffen zu haben; es lag fern, dies etwa durch die Untersuchung unter Beweis zu stellen; doch bewahrt diese Studie einmal mehr, dass Formen der Kunst und Literatur längst vorhanden sind, wenn ein Grosser Poet und der Welt sagt: So müsst Ihr es machen! - So besehen ist Baudelaire jener Grosse für das Poème en prose, das aber schon aus der Zeit und Idee der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausgewachsen ist, gelegentlich prachtvolle Blüten trieb dann wiederum verworren vegetierte, sich wandelte und neuen Zeiten anpasste, bis es schliesslich "entdeckt" wurde. Die zeitliche Verzögerung zwischen Entstehen und Entdeckung liegt letztenendes begründet in der literarischen Haltung der Zeiten: Bedeutet einerseits die Romantik den Bruch mit der klassischen Idee, die Befreiung des Geistes, so waren andererseits doch die Fesseln der klassischen Regel für die Form zu stark, um unmittelbar bei Ausbruch des romantischen Gefühls gesprengt zu werden.

Zurückkehrend zu der eingangs gestellten Frage nach den charakteristischen Merkmalen, die die frühen Vorstufen des Poème en prose kennzeichnen, lässt sich folgende Liste aufstellen:

- 1) Das Malen mit Worten; die malbare Handlung; Situation und Szene.
- 2) Das exotische Element; Wirkungen des fremdartigen.
- 3) Empfindsamkeit, Sinnlichkeit, erotisches Element.

- 4) Das Liedmässige; die mittlere Länge.
- 5) Das Formelement der Stropheneinteilung.
- 6) Reimrudimente, Refrainreste, Alliterationen.
- 7) Rhythmus; Klangeffekte; Versschollen.

Die Entstehungsbedingungen lassen sich in einer dreifachen Grundlage formulieren:

- 1) Nachahmung überseeischer Dichtung;
- 2) Das Bedürfnis der Naturschilderung;
- 3) Die gehobene Rede, als oraison, invocation, improvisation, paroles und dergleichen; Gestaltung und Einfluss biblischer Stoffe.

Unter diesen nehmen 1) und 2) den breitesten und entscheidendsten Raum ein; ihre Bedeutung liegt begründet in der Gestaltbildung der Romantik, beziehentlich Vorromantik.

Die entschiedene Stellungnahme der Franzosen gegen die Prosa als Formbegriff der Dichtung, die grosse Macht der klassischen Regel, liessen den jungen Baum nur langsam heranwachsen, und eigentlich erst heute steht im Garter der französischen Literatur der kräftige, lebensfähige Baum des Prosagedichts. Der Wert und Vorteil der Prosa haben frühzeitig viele grosse Dichter erkannt, doch der herrliche Klang Racinscher Verse schmeichelte so sehr ihren Ohren, dass zusammen mit der "Regel" zunächst noch die Versdichtung den Sieg davontrug:

"Le Français est un esclave
de la rime,...nous ne pourrons
jamais secouer le joug de la rime;
elle est essentielle à la
poésie française."

So sprach Voltaire im Vorwort zum Brutus, dem "Discours sur la tragédie".

Das war 1730.

Literaturverzeichnis

zum Thema:

- R A U H U T, Franz, Das Französische Prosagedicht
Hamburger Studien, 1929
- KLEMPERER, Viktor, Die moderne französische
Lyrik, Leipzig 1929
- CHAPELAN, Maurice, Anthologie du Poème en Prose,
Paris 1946

Literaturgeschichte:

- LA HARPE, Cours de Littérature, (Lycée) Paris
1822
- FAGUET, Emile, Le dixhuitième Siècle, Paris
1890
- JUNKER, Heinrich, Grundriss der Geschichte der
französischen Literatur, Münster
1905
- SUCHIER, BIRCH-HIRSCHFELD, Geschichte der franz.
Literatur etc., Leipzig 1900
- AUERBACH, Erich, Introduction aux études de
Philologie Romane, 1948
- MORF, Heinrich, Die Romanischen Literaturen
(Die Aufklärungszeit)
- LALOU, René, Les étapes de la Poésie française,
Paris 1947

insbesondere zur Romantik:

- SOURIAU, Maurice, Histoire du Romantisme en
France, Paris 1927
- VAN THIEGHEM, Le Romantisme français, Paris 1947
- SAULNIER, V.L. La Litterature du Siècle Roman-
tique depuis 1802, Paris 1948

MORNET, Daniel, Le Romantisme en France au
XVIIIe Siècle

.. La Pensée au XVIIIe Siècle
Paris 1938

TRAHARD, Pierre, Les Maîtres de la Sensibilité
Française au XVIIIe Siècle, Paris 1933

Zeitschriften:

Neue Jahrbücher f. Wissen u. Jugendb. 1927

Viktor Klemperer, Charakterzüge der
frz. Lyrik

Ed. von Jan, Zur Geschichte des frz. Exotismus,
in Zsch. f. engl. u. frz. Unterricht, 1933

J. Schultz, Der Exotismus in der französischen
Literatur, in:
Die Neueren Sprachen 40/1932

Fritz Neubert, Die frz. Versprosa-Reisebriefe-
zählung und der kleine Reiseroman des
17. und 18. Jahrhunderts, in:
Zsch. f. frz. Sprache und Lit. Suppl. XI, 1923

Sainte-Beuve, Evariste Parry, in: Revue des Deux
Mondes VIII, 1844

Karl Knauer, Französische Sprache als Klangkunst,
Zsch. f. frz. Sprache u. Lit. LXI, 1938

insbesondere zum Exotismus:

Rudolf Wallbott, Die frz. Kolonialerzählung der
Gegenwart
Frankfurter Quellen und Forschungen, 1938

Rousseau:

D. Mornet, Le Sentiment de la Nature en France,
de J.J.Rousseau à Bernardin de Saint-
Pierre, Paris 1907

Ausgabe: Oeuvres complètes de J.J.Rousseau, ed
V.D. Musset-Pathay, Paris 1824

benutzte Ausgaben:

Bernardin de Saint-Pierre, Paul et Virginie, Paris
1874

Evariste Parvy, Oeuvres complètes, I-III, Librairie
Romantique, o.D., Bruxelles

Marmontel, Les Incas, Paris 1777

Chateaubriand, Atala, René. ed. G. Chinard. Les
Textes français, 1930

Volney, Les Ruines (La Loi Naturelle), Librairie
de la Bibliothèque nationale, Paris 1902

Alphonse Rabbe, Album d'un Pessimiste, Paris 1835

Aloysius Bertrand, Gaspard de la Nuit etc. ed.
Guégan, Paris 1925

Léopold Sédar Senghor, Chants d'Ombre, Paris 1945

Jules Renard, Histoires Naturelles, Paris 1896

Randliteratur:

J. Bédier, Etudes critiques (besonders zu Chateau-
briand) Paris 1903

J. Bédier, Chateaubriand en Amérique, vérité et
fiction, in: Revue d'Histoire littéraire
de la France, 1899-1900

G. Chinard, L'exotisme américain dans l'oeuvre de
Chateaubriand, Paris 1912

Karl Vossler, Die Dichtungsformen der Romanen
(ed. Bauer) Stuttgart 1951

R.M. Meyer, Deutsche Stilistik, München 1913

O. Walzel, Das Wortkunstwerk, Leipzig 1926

Th. Spoerri, Rhythmus des romanischen Verses.
Idealistische Philologie. München 1927

Eine umfassende Bibliographie enthalten:

Rauhut, Das französische Prosagedicht

G. Chinard, L'exotisme américain dans
l'oeuvre de Chateaubriand.

J.J. R o u s s e a u

Auszug von: "Le Lévite d'Ephraïm" (Chant Premier)

... Là, coulant une douce vie, si chère au coeurs tendres et simples, il goûtait dans sa retraite les charmes d'un amour partagé; là , sur un sistre d'or fait pour chanter louanges du Très-Haut, il chantait souvent les charmes de sa jeune épouse. Combien de fois les coteaux du mont Hébal retentirent de ses aimables chansons! Combien de fois il la mena sous l'ombrage, dans les vallons de Sichem, cueillir des roses champêtres et goûter le frais au bord des ruisseaux! Tantôt il cherchait dans les creux des rochers des rayons d'un miel doré dont elle faisait ses délices; tantôt dans le feuillage des oliviers il tendait aux oiseaux des pièges trompeurs, et lui apportait une tourterelle craintive qu'elle baisait en la flattant; puis, l'enfermant dans son sein, elle tressaillait d'aise en la sentant se débattre et palpiter. Fille de Bethléem, lui disait-il, pourquoi pleures-tu toujours ta famille et ton pays? Les enfants d'Ephraïm n'ont-ils point aussi des fêtes? Les filles de la riante Sichem sont-elles sans grace et sans gaieté? Les habitants de l'antique Atharot manquent-ils de force et d'adresse? Viens voir leurs jeux et les embellir. Donne-moi des plaisirs; ô ma bien-aimée! en est-il pour moi d'autres que les tiens?....

(Aus: Oeuvres complètes de J.J. Rousseau, par V.D. Musset-Pathay, Paris 1824, X.Band, Mélanges, p.202)

J.J. R o u s s e a u

Auszug aus: Vision de Pierre de la Montagne, dit le
Voyant.

Aus dem 1. Kapitel:

1. Et j'étais dans mon pré, fauchant mon regain, et il faisait chaud, et j'étais las, et un prunier de prunes vertes était près de moi.

2. Et, me couchant sous le prunier, je m'endormis.

3. Et durant mon sommeil j'eus une vision, et j'entendis une voix aigre et éclatante comme le son d'un cornet de postillon.

4. Et cette voix était tantôt faible et tantôt forte, tantôt grosse et tantôt claire;.....

14. Car la loi défend de venger les offenses qu'on a reçues, et eux outragent sans cesse un homme qui ne les a point offensés.

15. La loi ordonne de rendre le bien pour le mal, et eux lui rendent le mal pour le bien.

16. La loi ordonne d'aimer ceux qui nous haïssent, et eux haïssent celui qui les aime.

17. La loi ordonne d'user de miséricorde, et eux n'usent pas même de justice.

18. La loi défend de mentir, et il n'y a sorte de mensonge qu'ils n'inventent contre lui.

19. La loi défend la médisance, et ils le calomnient sans cesse

M a r m o n t e l

Chant de Mort

aus: Les Incas, ou la destruction de l'Empire du Pérou. Lacombe Paris, 1777, avec approbation & privilege du Roi.

.... Le vieillard, dès qu'il sent les atteintes du feu, s'arme d'un courage invincible: son visage, où se peint la fierté d'une ame libre, devient auguste & radieux, & il commence son chant de mort.

"Quand je vins au monde, dit-il, la douleurs se saisit de moi; & je pleurois, car j'étois enfant. J'avois beau voir que tout souffroit, que tout mouroit autour de moi, j'aurois voulu, moi seul, ne pas souffrir; j'aurois voulu ne par mourir; & comme un enfant que j'étois je me livrois à l'impatience. Je devins homme; & la douleur me dit: Luttons ensemble. Si tu es le plus fort, je céderai; mais si tu te laisses abattre, je te déchirerai, je planerai sur toi, & je battrai des aîles, comme le vautour sur sa proie. S'il est ainsi, dis-je à mon tour, il faut lutter ensemble; & nous nous primes corps. Il y a soixante ans que ce combat dure, & je suis debout, & je n'ai pas versé une larme. J'ai vu mes amis tomber sous vos coups; & dans mon coeur j'ai étouffé la plainte. J'ai vu mon fils écrasé à mes yeux; & mes yeux paternels ne se sont point mouillés. Que me veut encore la douleur? Ne sait-elle pas qui je suis? La voilà qui, pour m'ébranler, rassemble enfin toutes ses forces; & moi, je l'insulte, & je ris de lui voir hâter mon trépas; qui me délivre à jamais d'elle. Viendra-t-elle encore agiter ma cendre? La cendre des morts est impalpable à la douleur. Et vous, lâches, vous, qu'elle emploie à m'éprouver, vous vivrez; vous serez sa proie à votre tour. Vous venez pour nous dépouiller; vous vous arracherez nos misérables dépouilles.

Vos mains, tempées dans le sang indien, se laveront dans votre sang; & vos ossemens & les nôtres, confusément épars dans nos champs désolés, feront la paix, reposeront ensemble, & mêleront leur poussière, comme des ossemens amis.

En attendant, brûlez, déchirez, tourmentez ce corps, que je vous abandonne; dévorez ce que la vieillesse n'en a pas consumé. Voyez-vous ces oiseaux voraces qui planent sur nos têtes? Vous leur dérobez un repas; mais vous leur engraissez une autre proie. Ils vous laissent encore aujourd'hui vous repaître; mais demain ce sera leur tour."

Ainsi chantoit le vieillard; & plus la douleur redoubloit, plus il redoubloit ses insultes. Un espagnol (c'étoit Moralès) ne put soutenir plus longtemps les invectives du Sauvage. Il saisit l'arc qu'on lui avoit laissée, le tendit, & perça le vieillard d'une fleche. L'Indien, qui se sentait mortellement blessé, regarda Moralès d'un oeil fier & tranquille: "Ah! jeune homme, dit-il, jeune homme tu perds, par ton impatience, une belle occasion d'apprendre à souffrir!" Il expira.

Evariste P a r n y

Chansons Madécasses

Chanson II

Belle Néhalé, conduis cet étranger dans la case voisine; tends une natte sur la terre, et qu'un lit de feuilles s'élève sur cette natte; laisse tomber ensuite la pagne qui entoure tes jeunes attraits. Si tu vois dans ses yeux un amoureux désir, si sa main cherche la tienne, et t'attire doucement vers lui; s'il te dit: "Viens, belle Néhalé, passons la nuit ensemble", alors assieds-toi sur ses genoux. Que sa nuit soit heureuse, que la tienne soit charmante; et ne reviens qu'au moment où le jour renaissant te permettra de lire dans ses yeux tout le plaisir qu'il aura goûté.

Chanson IV

Ampanani:

Mon fils a péri dans le combat..O mes amis! pleurez le fils de votre chef; portez son corps dans l'enceinte habitée par les morts. Un mur élevé la protège; et sur ce mur sont rangées des têtes de boeuf aux cornes menaçantes. Respectez la demeure des morts; leur courroux est terrible, et leur vengeance est cruelle. Pleurez mon fils.

Les Hommes:

Le sang des ennemis ne rougira plus son bras.

Les Femmes:

Ses lèvres ne baisseront plus d'autres lèvres.

Les Hommes:

Les fruits ne mûrissent plus pour lui.

Les Femmes:

Ses mains ne presseront plus un sein élastique et brûlant.

Les Hommes:

Il ne chantera plus étendu sous un arbre à l'épais feuillage.

Les Femmes:

Il ne dira plus à l'oreille de sa maîtresse: "Recommençons ma bien aimée!"

Ampanani:

C'est assez pleurer mon fils; que la gaieté succède à la tristesse: demain peut-être nous irons où il est allé.

Chanson V

Méfiez-vous des blancs, habitans du rivage.

Du temps de nos pères, des blancs descendirent dans cette île; on leur dit: "Voilà des terres: que vos femmes les cultivent. Soyez justes, soyez bons; et devenez nos frères."

Les blancs promirent, et cependant, ils faisaient des retranchements. Un fort menaçant s'éleva; le tonnerre fut renfermé dans des bouches d'airain; leurs prêtres voulurent nous donner un Dieu que nous ne connaissons pas; ils parlèrent enfin d'obéissance et d'esclavage: plutôt la mort! Le carnage fut long et terrible; mais, malgré la foudre qu'ils vomissaient, et qui écrasait des armées entières, ils furent tous exterminés.

Méfiez-vous des blancs.

Nous avons vu de nouveaux tyrans, plus forts et plus nombreux, planter leur pavillon sur le rivage: le ciel a combattu pour nous; il a fait tomber sur eux les pluies, les tempêtes, et les vents empoisonnés. Ils ne sont plus, et nous vivons, et nous vivons libres.

Méfiez-vous des blancs, habitans du rivage.

Chanson VI

AMPANANI: Jeune prisonnière, quel est ton nom?

VAÏNA: Je m'appelle Vaïna.

AMPANANI: Vaïna, tu es belle comme le premier rayon du jour. Mais pourquoi tes longues paupières laissent-elles échapper des larmes?

VAÏNA: O roi! j'avais un amant.

AMPANANI: Où est-il?

VAÏNA: Peut-être a-t-il péri dans le combat, peut-être a-t-il dû son salut à la fuite.

AMPANANI: Laisse-le fuir ou mourir; je serai ton amant.

VAÏNA: O roi! prends pitié des pleurs qui mouillent tes pieds!

AMPANANI: Que veux-tu?

VAÏNA: Cet infortuné a baisé mes yeux, il a baisé ma bouche, il a dormi sur mon sein; il est encore dans mon coeur, rien ne peut l'en arracher...

AMPANANI: Prends ce voile et couvre tes charmes. Achève.

VAÏNA: Permetts que j'aille le chercher parmi les fugitifs.

AMPANANI: Va, belle Vaïna. Périssent le barbare qui se plaît à ravir des baisers mêlés à des larmes!

Chanson VII

Zanhar et Niang ont fait le monde. O Zanhar! nous ne t'adressons pas nos prières: à quoi servirait de prier un Dieu bon? c'est Niang qu'il faut apaiser. Niang, esprit malin et puissant, ne fais point rouler le tonnerre sur nos têtes; ne dis plus à la mer de franchir ses bornes; épargne les fruits naissants; ne dessèche pas le riz dans sa fleur; n'ouvre plus le sein de nos femmes pendant les jours malheureux, et ne force point une mère à noyer ainsi l'espoir de ses vieux ans. O Niang! ne détruis pas tous les bienfaits de Zanhar. Tu règues sur les méchants; ils sont assez nombreux: ne tourmente plus les bons.

Chanson IX

Une mère traînait sur le rivage sa fille unique,
pour la vendre aux blancs.

O ma mère! ton sein m'a portée; je suis le premier
fruit de tes amours: qu'ai-je fait pour mériter
l'esclavage? J'ai soulagé ta vieillesse; pour toi
j'ai cultivé la terre; pour toi j'ai cueilli des
fruits; pour toi j'ai fait la guerre aux poissons
du fleuve; je t'ai garantie de la froidure; je
t'ai portée, durant la chaleur, sous des ombrages
parfumés; je veillais sur ton sommeil, et j'écar-
tais de ton visage les insectes importuns. O ma mère,
que deviendras-tu sans moi? L'argent que tu vas
recevoir ne te donneras pas une autre fille; tu pé-
riras dans la misère, et ma plus grande douleur
sera de ne pouvoir te secourir.
O ma mère! ne vends point ta fille unique.

Prières infructueuses! elle fut vendue, chargée
de fers, conduite sur le vaisseau; et elle quitta
pour jamais la chère et douce patrie.

Chanson X

Où es-tu, belle Yaouna? Le roi s'éveille, sa main amoureuse s'étend pour caresser tes charmes: où es-tu, coupable Yaouna? Dans les bras d'un nouvel amant, tu goûtes des plaisirs tranquilles, des plaisirs délicieux. Ah! presse-toi de les goûter; ce sont les derniers de ta vie.

La colère du roi est terrible.

"Gardes, volez; trouvez Yaouna et l'insolent qui reçoit ses caresses."

Ils arrivent nus et enchaînés: un reste de volupté se mêle dans leurs yeux à la frayeur.

"Vous avez tous deux mérité la mort; vous la recevrez tous deux. Jeune audacieux, prends cette zagaie, et frappe ta maîtresse."

Le jeune homme frémit; il recula trois pas, et couvrit ses yeux avec ses mains. Cependant la tendre Yaouna tournait sur lui des regards plus doux que le miel du printemps, des regards où l'amour brillait au travers des larmes. Le roi furieux saisit la zagaie redoutable, et la lance avec vigueur. Yaouna, frappée, chancelle; ses beaux yeux se ferment, et le dernier soupir entreouvre sa bouche mourante. Son malheureux amant jette un cri d'horreur: j'ai entendu ce cri; il a retenti dans mon âme, et son souvenir me fait frissonner. Il reçoit en même temps le coup funeste, et tombe sur le corps de son amante.

Infortunés! dormez ensemble, dormez en paix dans la silence du tombeau.

Chanson XI

Redoutable Niang! pourquoi ouvres-tu mon sein
dans un jour malheureux?

Qu'il est doux le souris d'une mère, lorsqu'elle
se penche sur le visage de son premier-né! Qu'il est
cruel l'instant où cette mère jette dans le fleuve
son premier-né, pour reprendre la vie qu'elle vient
de lui donner! Innocente créature! le jour que tu
vois est malheureux; il menace d'une maligne influ-
ence tous ceux qui le suivront. Si je t'épargne, la
laideur flétrira tes joues, une fièvre ardente brû-
lera tes veines, tu croîtras au milieu des souffran-
ces; le jus de l'orange s'aigrira sur tes lèvres;
un souffle empoisonné desséchera le riz que tes mains
auront planté; les poissons reconnaîtront et fuiront
tes filets; le baiser de ton amante sera froid et
sans douceur; une triste impuissance te poursuivra
dans ses bras: meurs, ô mon fils! meurs une fois,
pour éviter mille morts. Nécessité cruelle! redoutabl
Niang!

Chanson XII

Nahandove, ô belle Nahandove! L'oiseau a commencé ses cris, la pleine lune brille sur ma tête, et la rosée naissante humecte mes cheveux. Voici l'heure: qui peut t'arrêter, Nahandove, ô belle Nahandove? Le lit des feuilles est préparé; je l'ai parfumé de fleurs et d'herbes odoriférantes, il est digne de tes charmes, Nahandove, ô belle Nahandove!

Elle vient. J'ai reconnu la respiration précipitée que donne une marche rapide, j'entends le froissement du pagne qui l'enveloppe: c'est-elle, c'est Nahandove, la belle Nahandove!

Reprends haleine, ma jeune amie; repose-toi sur mes genoux. Que ton regards est enchanteur, que le mouvement de ton sein est vif et délicieux sous la main qui le presse! Tu souris, Nahandove, ô belle Nahandove!

Tes baisers pénètrent jusqu'à l'âme; tes caresses brûlent tous mes sens: arrête, ou je vais mourir. Meurt-on de volupté, Nahandove, ô belle Nahandove?

Le plaisir passe comme un éclair; ta douce haleine s'affaiblit, tes yeux humides se referment, ta tête se penche mollement, et tes transports s'éteignent dans la langueur. Jamais tu ne fus si belle, Nahandove, ô belle Nahandove!

Que le sommeil est délicieux dans les bras d'une maîtresse! moins délicieux pourtant que le réveil. Tu pars, et je vais languir dans les regrets et les désirs; je languirai jusqu'au soir; tu reviendras ce soir, Nahandove, ô belle Nahandove!

Textbeilage zu Alphonse Rabbe

Le Centaure.

Rapide comme le vent de l'ouest, amoureux et superbe, un jeune centaure vient d'enlever à son vieil époux la belle Cymothoë. Les cris impuissants du vieillard s'entendent au loin... Orgueilleux de sa proie, impatient de désir, le ravisseur s'arrête sous l'épais ombrage qui borde la rive du fleuve. La vélocité de sa course fait encore battre ses doubles flancs; sa respiration est forte et précipitée... Il s'arrête: ses jarrets vigoureux avec flexibilité.

Sa belle proie qu'il tenait tremblante et couchée sur ses reins puissants, il la soulève avec amour. Il la prend, la serre contre sa poitrine d'homme, exhale mille soupirs et couvre de baisers ses paupières mouillées de larmes. -Ne crains rien, lui dit-il, ô Cymothoë! ne t'épouvante pas d'un amant qui soumet à tes charmes les forces de l'homme réunies aux forces du coursier. Va! mon coeur vaut mieux que celui d'un vil mortel habitant de vos villes. Dompte ma sauvage indépendance. Je te porterai sur les vertes prairies que baigne le Pénée ou le paternel Achéloüs.

"Assise sur mon large dos, entrelaçant tes bras dans les anneaux de ma noire chevelure, tu pourras confier tes charmes aux jeux de l'onde, sans craindre qu'un dieu jaloux ose te saisir pour t'emmener au fond de la grotte de cristal. Je t'aime, ô jeune Cymothoë! bannis tes alarmes; tu peux essayer ton pouvoir: tu règnes sur moi."

-Bon monstre, répond en pleurant Cymothoë, je demeure étonnée; tes accents sont pleins de douceur, et tu as des paroles d'amour! Quoi! tu parles comme un homme! Tes redoutables caresses ne me feront pas mourir? Mais entends-tu les cris de Dryas? centaure; crains pour ta vie: ses baisers sont de glace; mais

sa vengeance est cruelle: ses dogues volent sur tes traces, ses esclaves les suivent, hâte-toi de fuir et laisse-moi.

-Moi, te laisser! répond le centaure. Et il se étouffe sur la bouche de sa captive un plaintif murmure. Moi, te laisser! où est le Pyrithoüs, l'Alcide qui oserait venir me disputer ma conquête? N'ai-je pas mes javelots? Mon bras ne sait-il manier cette pesante massue? N'ai-je pas la vitesse? Neptune n'a-t-il pas donné au centaure la force impétueuse de l'orage? et soudain, il part bondissant de courage, de confiance et de bonheur.

Ainsi balancée, comme si elle était suspendue en un mobile réseau, sous ces voûtes de verdure, ou comme si Zéphirus l'emportait dans son char de nuages. Cymothoë, désormais affranchie de vaines terreurs, s'abandonne aux transports de cet amour singulier.

Il s'arrête de nouveau, et elle admire comment la nature a pris plaisir à marier en lui aux plus belles formes du coursier, la grâce majestueuse des traits de l'homme... Une pensée intelligente anime ces yeux dont le regard est si fier et si doux. A l'abri de cette large poitrine réside un coeur touché de ses charmes: quel superbe esclave de Cymothoë et de l'amour!

Bientôt elle cessa de voir: une brûlante rougeur couvrit ses joues, et ses paupières s'abaissèrent. Puis comme son amour redoublait ses caresses et dénouait sa ceinture: "Arrête, lui dit-elle. arrête, beau centaure; n'entends-tu pas les meutes ardentes? Les flèches sifflent à ton oreille... Je ne te hais point; mais laisse-moi, laisse-moi."

Cependant, ni Dryas, ni ses dogues, ni ses esclaves n'avançaient plus de ce côté; et ce n'était point là le motif des terreurs de Cymothoë. Lui, souriant: "Calme ton effroi; viens, traversons le fleuve, et ne redoute pas le sacrifice que nous allons, sur l'autre bord, offrir à ma Puissante Vénus!

...Bientôt, hélas! les fôrêts ne verront plus de pareils hymens. Nos pères ont succombé, trahis aux noces de Thétis et de Pélée. Nous restons peu nombreux, solitaires, fuyant, non devant l'homme plus faible et moins généreux que nous, mais les lois d'une nature mystérieuse l'ont ainsi voulu : le règne de notre espèce va finir.

"Ce globe, déshérité de l'amour des dieux qui le formèrent, doit vieillir, et les faibles remplaceront les forts. Les mortels avilis n'auront plus que de vains souvenirs des premières joies de la terre. Tu es peut-être la dernière fille des hommes destinée à s'allier à notre race; mais, du moins, tu auras été la plus belle, et moi la plus heureux. Viens!"

Ainsi parle l'homme-cheval et, remplaçant sur son dos et sur son poil qui brille comme un manteau d'ébène, son charmant fardeau, il court au fleuve, s'élance au milieu des ondes qui jaillissent autour de lui en gerbe de diamant, et brillent des derniers feux d'un soleil d'été. Les yeux fixés sur ceux de la beauté qui l'enivre, il nage, traverse et court se perdre dans les vertes profondeurs qui s'étendent de l'autre côté, jusqu'au pied des hautes montagnes.

+

+

+

Xavier Forneret, Pièce de Pièces

Temps perdu, 1840

aus: Un Rêve.

.....Il est deux heures moins un quart du matin.
La chouette chante les cadavres sur l'appui de ma
fenêtre. Son cri me met du froid partout. De l'eau
coule sur moi. Je m'affaiblis. Je me rendors.

Et je vois.

Du vert-de-gris au fond d'un vase.

Et je vois.

Des lumières qui s'éteignent et se rallument
comme des yeux qui se ferment et se rouvrent.

Et je vois.

Sous une rangée d'arbres verts, une rangée de
corps sans tête qui pourtant ont l'air de tirer une
langue dans une bouche sans dents.

J'arrive à une voûte où des étoiles se jouent
et s'entrechoquent comme du verre qui se casse.

Et j'entends

Du fer frapper sur le bois à coups à non mesurés
comme le remuement du tonnerre.

Et je vois

De grandes choses pendues s'agitant et qui res-
semblaient à des peaux humaines.

Et je sens

Une odeur qui m'étouffe...

Une femme s'approche de moi; son coeur est sur
sa main.

.....

Textbeilage zu Jules RENARD

aus Histoires Naturelles:

Le cygne

Il glisse sur le bassin, comme un traîneau blanc, de nuage en nuage. Car il n'a faim que des nuages floconneux qu'il voit naître, bouger, et se perdre dans l'eau. C'est l'un d'eux qu'il désire. Il le vise du bec, et il plonge tout à coup son col vêtu de neige.

Puis, tel un bras de femme sort d'une manche, il le retire.

Il n'a rien.

Il regarde : les nuages effarouchés ont disparu.

Il ne reste qu'un instant désabusé, car les nuages tardent peu à revenir, et, là-bas, où meurent les ondulations de l'eau, en voici un qui se reforme.

Doucement, sur son léger coussin de plumes, le cygne rame et s'approche.

Il s'épuise à pêcher de vains reflets, et peut-être qu'il mourra, victime de cette illusion, avant d'attraper un seul morceau de nuage.

Mais qu'est-ce que je dis?

Chaque fois qu'il plonge, il fouille du bec la vase nourissante et ramène un ver.

Et il engraisse comme une oie.

Textbeilage zu Léopold Sédar Senghor

aus "Chants d'Ombre"

Femme Noire

Femme nue, femme noir

Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est
beauté!

J'ai grandi à ton ombre; la douceur de tes mains bandait
mes yeux.

Et voilà qu'au coeur de l'Eté et de Midi, je te découvre,

Terre promise, du haut d'un haut col calciné,

Et ta beauté me foudroie en plein coeur, comme
l'éclair d'un aigle.

Femme nue, femme obscure,

Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir,
bouche qui fais lyrique ma bouche;

Savane aux horizons purs, savane qui frémis aux
caresses ferventes du Vent d'Est,

Tamtam sculpté, tamtam tendu qui gronde sous les
doigts du vainqueur,

Ta voix grave de contre-alto est le chant spirituel
de l'Aimée.

Femme nue, femme obscure,

Huile que ne ride nul souffle, huile calme aux flancs
de l'athlète, aux flancs des princes du Mali;

Gazelle aux attaches célestes, les perles sont étoiles
sur la nuit de ta peau,

Délices des jeux de l'Esprit, les reflets de l'or
rouge sur ta peau qui se moire;

A l'ombre de ta chevelure, s'éclaire mon angoisse aux
soleils prochains de tes yeux.

Femme nue, femme noire,

Je chante ta beauté qui passe, Forme que je fixe dans
l'Eternal,

Avant que le Destin jaloux ne te réduise en cendres
pour nourrir les racines de la Vie.

J o a l

Joal!

Je me rappelle.

Je me rappelle les signaras à l'ombre verte des
vérandas,
Les signaras aux yeux surréels comme un clair de
lune sur la grève.

Je me rappelle les fastes du Couchant
Ou Koumba n'Dofène voulait faire tailler son
manteau royal.

Je me rappelle les festins funèbres fumant du sang
des troupeaux égorgé,
Du bruit des querelles, des rhapsodies des griots.

Je me rappelle les voix palennes rythmant le Tan-
tum Ergo,
Et les processions et les palmes et les arcs de
triomphe.

Je me rappelle la danse des filles nubiles,
Les choeurs de lutte - oh! la danse finale des
jeunes hommes, buste
Penché, élané, et le pur cri d'amour des femmes,
-Kor Siga!

Je me rappelle, je me rappelle ...

Ma tête rythmant

Quelle marche lasse le long des jours d'Europe
où parfois,

Comme un arbre étique,

Apparait un jazz orphelin qui sanglote, sanglote,
sanglote.

Nuit de Sine

Femme, pose sur mon front tes mains balsamiques,
tes mains douces plus que fourrure.

Là-haut les palmes balancées qui bruissent dans
la haute brise nocturne,

A peine. Pas même la chanson de nourrice.

Qu'il nous berce, le silence rythmé.

Écoutons son chant, écoutons battre notre sang
sombre, écoutons..

Battre le pouls profond de l'Afrique dans la
brume des villages perdus.

Voici que décline la lune lasse vers son lit de
mer éternelle;

Voici que s'assoupissent les éclats de rire, que
les conteurs eux-mêmes

Dodelinent de la tête comme l'enfant sur le dos
de sa mère;

Voici que les pieds des danseurs s'alourdissent,
que s'alourdit la langue des chœurs alternés.

C'est l'heure des étoiles de la Nuit qui songe et
S'accoude à cette colline de nuages, drapée dans
son long pagne de lait.

Les toits des cases luisent tendrement. Que disent-
-ils, si confidentiels, aux étoiles?

Dedans, le foyer s'éteint dans l'intimité d'odeurs
âcres et douces.

Femme, allume la lampe au beurre clair, que causent
autour les ancêtres comme les parents, les enfants
au lit.

Écoutons la voix des Anciens d'Elissa. Comme nous
exilés,

Ils n'ont pas voulu mourir, que se perdît par les
sables leur torrent séminal.

Que j'écoute, dans la case enfumée que visite un
reflet d'âmes propices,

Ma tête sur ton sein chaud comme un dang au sortir
du feu et fumant,

Que je respire l'odeur de nos Morts, que je recueille
et redise leur voix vivante, que j'apprenne à

Vivre avant de descendre, au-delà du plongeur, dans
les hautes profondeurs du sommeil.

Montesquieu
Invocation (1748)

"Vierges du mont Piérie, entendez-vous le nom que je vous donne? Inspirez-moi. Je cours une longue carrière; je suis accablé de tristesse et d'ennui. Mettez dans mon esprit ce charme et cette douceur que je sentoís autrefois, et qui fuit loin de moi. Vous n'êtes jamais si divines que quand vous menez à la sagesse et à la vérité par le plaisir.

"Mais si ne voulez point adoucir la rigueur de mes travaux, cachez le travail même; faites qu'on soit instruit et que je n'enseigne pas; que je réfléchisse et que je paroisse sentir; et, lorsque j'annoncerai des choses nouvelles, faites qu'on croie que je ne savois rien, et que vous m'avez tout dit.

"Quand les eaux de votre fontaine sortent du rocher que vous aimez, elles ne montent point dans les airs pour retomber; elles coulent dans la prairie; elles font vos délices, parce qu'elles font les délices des bergers.

"Muses charmantes, si vous portez sur moi un seul de vos regards, tout le monde lira mon ouvrage; et ce qui ne sauroit être un amusement sera un plaisir.

"Divines Muses, je sens que vous m'inspirez, non pas ce qu'on chante à Tempé sur les chalumeaux, ou ce qu'on répète à Délos sur la lyre; vous voulez que je parle à raison; elle est le plus parfait, le plus noble et le plus exquis des sens."

N a c h t r a g

Erst während der Drucklegung der Arbeit gelangte ein in Amerika erschienenes Buch in meine Hand:

Vista Clayton:

The Prose Poem In French Literature of The Eighteenth Century.-

Publications of the Institute of French Studies Inc., Columbia University, New York, 1936.

Die Studie, die u.a. nach Richtlinien und Vorschlägen von D. Mornet. Paris, angefertigt wurde, nimmt in sehr breitem Ansatz jede Form der Prosa im 18. Jahrhundert auf und bietet so eine Überfülle von Material, ohne jedoch die einzelnen Werke kritisch zu sondieren und Schlüsse über Entstehungsbedingungen zu ziehen. Zwar gibt die Verfasserin zum Eingang eine vollständige Zeittafel aller Werke, die nur immer in gewisse Beziehung zum Poème en Prose gebracht werden können, doch ruht ihr Interesse, ich möchte sagen ihre Vorliebe, bei Fénelons Télémaque. Aus Einleitung und Beschluss ergibt sich, dass ihre Entstehungslinie des Poème en Prose von der Bibel über Fénelon direkt auf Chateaubriand geht. Eine Fülle von speziellen, grundsätzlich aber Nebeneinflüssen, wird aufgezeigt; hier haben Gessner, Ossian, die Mythen des Nordens und die Epen der Klassik den Vorrang.

Die in zwei Hauptteile gegliederte Arbeit, (1. Teil: Texte und Dichter: 2. Teil: Formen, Kampf zwischen Vers und Prosa) lässt die Frage des Exotismus unberührt (wir finden z.B. Parny nur in der Zeittafel, jedoch nicht gebührend im Text erwähnt) und nimmt das "Malen", das "Beschreiben-wollen-einer-Szene", das Szenisch-theatermässige" vom Epischen her. Obgleich Bernardin de Saint-Pierre reichlich zitiert wird,

L e b e n s l a u f

Ich wurde am 14. August 1925 zu Frankfurt/Main-Griesheim als Sohn des kaufmännischen Abteilungsleiters Karl Emil Hartmann und dessen Ehefrau Marie geborene Günther, geboren. Ich habe die deutsche Staatsangehörigkeit.

Nach Besuch der vierklassigen Volksschule zu Frankfurt/Main-Griesheim trat ich Ostern 1935 in die Oberrealschule zu Ffm.-Höchst ein, die ich im Frühjahr 1943 mit dem Reifevermerk verliess, da inzwischen meine Einberufung zum Heeresdienst ergangen war.

Nach den Kriegs- und Gefangenschaftsjahren begann ich im Sommer 1949 mein Studium an der Johann Wolfgang Goethe-Universität zu Frankfurt/Main. Ich hörte bei den Herren Professoren Lommatzsch, Gennrich und von Richthofen romanische, bei Herrn Prof. Spira und Frau Prof. von Schaubert englische Philologie.

Diplome und dergleichen von ausländischen Universitäten:

1. ENGLISH PROFICIENCY CERTIFICATE (Cambridge University Society) am 18.2.1946.
2. UNIVERSITA ITALIANA PER STRANIERI, PERUGIA, ITALIEN; Attestato di Conoscenza delle Lingua Italiana, am 30. September 1950.
3. Ausländeruniversität Santander, Spanien. Abtestat, 31. Juli 1951.

Ich besitze die Zulassung als Fachlehrer gem. Verfügung des Herrn Regierungspräsidenten vom 29.1.1952 II 6j-37/52 und Vorgang 8/17b/Ky vom 6.2.1952 des Schulamts der Stadt Frankfurt/Main.

Während meines Studiums brachten mich verschiedene Reisen und die oben erwähnten Studienaufenthalte in die Länder der Romania, wodurch mich ein inneres und persönliches Erlebnis mit diesen Ländern, deren Sprachen Gegenstand meiner Prüfung sind, verbindet.

Günther Hartmann.

